

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VOLTAIRE:

ENSAIO SOBRE A POESIA ÉPICA - UM ESTUDO E UMA TRADUÇÃO

CAIO CARNEIRO MARQUES

CURITIBA

2018

CAIO CARNEIRO MARQUES

VOLTAIRE:

ENSAIO SOBRE A POESIA ÉPICA - UM ESTUDO E UMA TRADUÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Marques, Caio Carneiro

Voltaire: ensaio sobre a poesia épica - um estudo e uma tradução / Caio
Carneiro Marques. – Curitiba, 2018.
103 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão.

1. Filosofia francesa. 2. Voltaire, 1594-1778 - Crítica e interpretação. 3.
Poesia francesa. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 194



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – PGFILOS

ATA Nº 218/2000/2018 DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA No dia trinta e um de agosto de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 603, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do Mestrando **CAIO CARNEIRO MARQUES** para a Defesa Pública de sua Dissertação de Mestrado intitulada: **VOLTAIRE: ENSAIO SOBRE POESIA ÉPICA - UM ESTUDO E UMA TRADUÇÃO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO (UFPR), Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR) e Prof. Dr. PEDRO FERNANDES GALÉ (UFSCar). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O Mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: APÓS A INCONFORMIDADE DAS RECOMENDAÇÕES DA BANCA, O TRABALHO É INDICADO PARA O PUBLICATION.



Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO (UFPR)
Orientador e presidente da banca

Prof. Dr. PEDRO FERNANDES GALÉ (UFSCar)
Membro avaliador externo

Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR)
Membro avaliador interno



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – PGFILOS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de CAIO CARNEIRO MARQUES, intitulada: VOLTAIRE&NBSP;ENSAIO SOBRE POESIA ÉPICA - UM ESTUDO E UMA TRADUÇÃO, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de PósGraduação.

Curitiba, 31 de Agosto de 2018.




Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO (UFPR)
Orientador e presidente da banca


Prof. Dr. PEDRO FERNANDES GALÉ (UFSCar)
Membro avaliador externo

Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR)
Membro avaliador interno

RESUMO

No presente trabalho, apresento uma tradução, inédita no Brasil, do *Essay sùr la poésie épique*, escrito por Voltaire em 1732, bem como um estudo no formato de texto introdutório. No estudo, é apresentado inicialmente o contexto biográfico em que o ensaio é concebido, desde sua primeira versão, publicada na Inglaterra em 1727, até a versão em francês, definitiva, que é objeto da presente tradução. O *Ensaio sobre a poesia épica* é situado dentro do debate filosófico, crítico e literário que marcou o período, identificando as principais teses defendida pelo autor, as diferenças e semelhanças com o classicismo, que marca o século XVII, estabelecendo diálogos com autores e filósofos contemporâneos a Voltaire, assim como com algumas de suas obras posteriores. O *Ensaio* tem relação direta com a publicação do poema épico *A Henriada*, de Voltaire, que também é objeto de breve análise. O trabalho pretende demonstrar a importante contribuição do autor francês para a inter-relação entre Literatura, Crítica e Filosofia no século XVIII.

Palavras chave: Poesia Épica. Filosofia. Crítica. Literatura. Século XVIII.

ABSTRACT

This work presents a translation, yet unpublished in Brazil, of *Essay Sûr la Poésie Épique*, written by Voltaire in 1732, as well as a study in the form of an introductory text. The study starts with the biographical context in which the essay is conceived – from its first version, published in England in 1727, to the definitive French version, which is the subject of this translation. The Essay on Epic Poetry is here situated within the philosophical, critical and literary debate that marked the period, identifying the main theses defended by the author, the differences and similarities with the classicism of the 17th century – establishing dialogues with authors and philosophers who were contemporaries of Voltaire, and with some of his later works. The essay is directly related to the publication of Voltaire's epic poem *A Henriada*, which is also object of a brief analysis. The paper intends to demonstrate the important contribution of the French author to the interrelationship between Literature, Criticism and Philosophy in the 18th century.

Key-words: Epic Poetry. Literature. Criticism. Philosophy. 18th Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 - A AVENTURA DA PUBLICAÇÃO.....	10
2 O ENSAIO.....	16
2.1 O Classicismo Livre de Regras Gerais.....	19
2.2 O Comércio de Gostos.....	22
2.3 Homero Vs. Virgílio, um diálogo com Alexander Pope.....	24
2.4 A Posição de Voltaire na <i>Querela entre Antigos e Modernos</i>	27
2.5 Poetas e Poemas Épicos, monumentos das Nações.....	29
3 A HENRIADA.....	36
4 A TRADUÇÃO - Ensaio Sobre a Poesia Épica.....	41
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

O Século XVIII, que tanto gostava de se autoproclamar como “século da filosofia”, poderia também reivindicar o título de “século da crítica”. Na verdade, esses dois domínios coexistiram durante todo o período. O Século do Iluminismo deu um passo adiante em relação ao “renascer das artes e das ciências”, que marcou o período anterior e atribuiu uma conotação mais estreita, de reciprocidade entre esses dois domínios. Não se tratava mais somente de acreditar que filosofia e crítica encontram-se e concordam em seus resultados, mas de afirmar uma unidade natural entre as duas disciplinas.

O *Ensaio Sobre a Poesia Épica*, de Voltaire, obra inaugural, crítica, que marca um período em que o autor começa a se aventurar pela filosofia, pela história, mas ainda não abandonou totalmente sua atuação como poeta, é um material riquíssimo e bastante emblemático para a confirmação desta inter-relação.

Começo o trabalho com a reconstituição biográfica de um período conturbado da vida de Voltaire: os dezoito meses em que permaneceu exilado na Inglaterra e publicou, em inglês, a primeira versão do *Ensaio*, com o objetivo de promover o interesse para a publicação de seu poema épico *A Henriada* naquele país. Seguem-se as polêmicas, proibições, traduções não autorizadas e diferentes versões até que o autor, cinco anos depois, decide publicar sua própria versão, ampliada e modificada, em francês. Essa última versão é a que traduzo agora.

No capítulo 2, farei uma apresentação do *Ensaio* propriamente dito em sua versão francesa, considerada a definitiva pelo autor, destacando cinco temas que me parecem fundamentais: O Classicismo livre de regras gerais proposto por Voltaire neste ensaio; o meio que escolheu para promover o progresso das artes, da crítica e da sociedade através de um Comércio de Gostos; Um diálogo com Alexander Pope no que diz respeito às obras de Homero e Virgílio; A posição de Voltaire, especificamente neste *Ensaio*, na célebre *Querela entre Antigos e Modernos*; e a visão do francês sobre os Poetas e Poemas Épicos como monumentos das Nações.

No Capítulo 3, faço uma breve leitura do poema épico de Voltaire *A Henríada*, à luz do que o autor defende no *Ensaio*. Procuro destacar também as intenções filosóficas e políticas que envolvem a obra.

A seguir, no capítulo 4, a tradução completa, inédita no Brasil, dos dez capítulos da versão francesa do *Ensaio Sobre a Poesia Épica*, de Voltaire.

O presente trabalho não pretende esgotar o assunto, ainda muito pouco estudado no Brasil, mas contribuir para despertar o interesse, não só para os estudantes de Filosofia e Letras, mas a todos os interessados na rica e profícua inter-relação entre esses dois campos do conhecimento, a Filosofia e a Crítica Literária, que andaram juntos ao longo do século XVIII.

1 A AVENTURA DA PUBLICAÇÃO

A primeira versão do *Ensaio Sobre a Poesia Épica* foi publicado em 1727 em Londres, escrito originalmente em inglês, como parte do plano de publicar seu poema épico, *A Henriada*, na Inglaterra. A partir dessa primeira versão, percorreu um caminho turbulento até tomar forma o *Ensaio* em sua versão francesa, de 1732, que traduzo agora. Mas antes de demonstrar a confusa trajetória das diferentes versões do *Ensaio*, convém recordar as circunstâncias que levaram Voltaire a desembarcar na Inglaterra.

Em 1726, Voltaire já contava com prestígio literário na França, com o grande sucesso que obteve a sua tragédia *Édipo*. A primeira versão de seu poema épico, que então se intitulava, *La Ligue*, havia sido censurada pela coroa, mas alcançado sucesso de público em publicações clandestinas. Voltaire circulava livremente pelos altos círculos da nobreza parisiense, exibindo todo o seu talento e espírito de homem de letras. Seu objetivo era construir uma reputação e um patrimônio que pudesse lhe garantir uma vida confortável junto à corte.

Mas então ocorre a reviravolta: o motivo imediatamente anterior à deportação de Voltaire é a célebre querela com o cavaleiro de Rohan-Chabot, na qual Voltaire sofre sua primeira grande decepção com a vida cortesã, que tanto almejava fazer parte. Uma discussão a respeito de nomes e títulos de nobreza originou uma violenta disputa com o nobre, que o jovem poeta desprezava. Como consequência, Voltaire é aprisionado na Bastilha e posteriormente impedido de viver em Paris. Sua relação com a Inglaterra, no entanto, já vinha se desenhando antes disso. O francês já se mostrava interessado na língua e na sociedade inglesas, e principalmente na liberdade de publicação concedida aos autores naquele país. Mantinha amizade e trocava correspondências com Lorde Bolingbroke, e nas duas vezes em que o nobre inglês esteve na França, visitou o jovem escritor. Bolingbroke tinha um círculo de amizades bastante expressivo na intelectualidade inglesa, que incluía o escritor Jonathan Swift, autor de *As Viagens de Gulliver*, e o poeta e filósofo Alexander Pope, que endereçou ao Lorde as epístolas que compõe uma de suas obras mais expressivas, o *Essay on Man*. Durante o período em que esteve preso, seu amigo Thieriot lhe trouxera livros em inglês, e ele estudava a língua e literatura Inglesa com dedicação.

Ao aportar em Londres, em meados de 1726, dedica-se ainda mais ao estudo da língua inglesa, adquirindo proficiência na língua falada e escrita. Permanece inicialmente hospedado em Wandsworth, um vilarejo perto de Londres, somente deixando este lugar e começando a participar efetivamente da sociedade londrina após devidamente familiarizado com a língua e cultura daquele país. O autor então começa a pôr em prática os planos de edição de seu poema épico, trocando correspondências e estabelecendo contatos na Inglaterra e Irlanda com autores e a nobreza, a fim de conseguir um número suficiente de assinantes e viabilizar seu intento. Correspondências deste período demonstram que ele tinha a publicação da *Henriada* constantemente em mente, mas tinha dificuldades financeiras para concluir a empresa. Em agosto de 1726, escreve a Thierot: “*Si le caractère des héros de mon poème est aussi bien soutenu que celui de ma mauvaise fortune, mon poème assurément réussira mieux que moi*”¹ (FOULET, citado por WHITE, 1915, p.5). Em outubro do mesmo ano: “*I had a mind at first to print our poor Henry at my own expenses in London, but the loss of my money is a sad stop of my design: I question if I shall try the way of subscriptions by the favour of the court*”² (FOULET, citado por WHITE, 1915, p.5). A venda de assinaturas para publicação era comum na Inglaterra, Pope havia seguido o mesmo caminho na publicação de sua tradução d’a *Iliada*, em 1715. Este caminho incluía, como estratégia, presentear os potenciais assinantes e financiadores com pequenas publicações e panfletos contendo trechos da obra, prefácios ou ensaios introdutórios.

Finalmente, no fim de 1727, Voltaire publica, como forma de “preparar” o público inglês para *La Henriade*, e consequentemente vender mais assinaturas, um volume contendo os ensaios *An Essay Upon the Civil Wars en France*, e *Essay Upon the Epick Poetry of the European Nations*. Uma correspondência com Jonathan Swift sugere a conexão direta entre a publicação destes *Ensaaios Ingleses*, e o empreendimento em questão: “*Can I make bold to intreat you to make use of*

¹ WHITE, Florence Donnel. *Voltaire’s Essay on Epic Poetry: A study and an edition*, Pg 50. The Brandon Printing Co. NY, 1915.

FOULET, *Corr*, p. 70. “Se a caracterização dos personagens de meu poema estiver tão bem sustentada quanto minha má fortuna, meu poema certamente obterá mais sucesso do que eu” em tradução livre.

² *Ibid* p. 43. “Eu tinha a ideia, inicialmente, de publicar meu pobre *Henrique* as minhas próprias custas, mas a perda de meu dinheiro deu um triste fim em meus planos. Pergunto se não será ou seria o caso de tentar o caminho das assinaturas, com a permissão da Corte.” Tradução livre.

*your interest in Ireland about some subscriptions for the Henriade, which is almost ready and does not come out yet for want of little help. The subscriptions will be but one guinea in hand*³. Ele envia a Swift uma cópia dos ensaios, e completa: “*You will be surprised in receiving an English Essay from a French traveller*”⁴. (FOULET, citado por WHITE, 1915, p. 6)

O primeiro ensaio é uma reconstituição histórica e crítica dos eventos nos quais se desenvolve a ação de seu poema: as guerras civis e as sucessões conturbadas que envolveram Paris numa batalha sangrenta entre católicos e protestantes nos anos que precederam a coroação de Henrique IV. O objetivo deste ensaio era familiarizar previamente os leitores de *A Henriada* com o período em que se passa a ação do poema. Não é um texto de pouca importância, no entanto, dentro da bibliografia voltairiana, trata-se de seu primeiro texto publicado em prosa com tema histórico, político e religioso.

Mas o que se destaca nesta primeira edição é mesmo o *Essay Upon the Epick Poetry of the European Nations*. E, apesar da intenção inicial de chamar atenção para seu próprio poema, podemos reconhecer no ensaio um real desejo de contribuir para o que hoje chamamos de literatura comparada⁵, e abrir os olhos do público para a importância desse estudo. Essa contribuição será melhor analisada no decorrer do presente trabalho. O *Ensaio* imediatamente passou a ser lido e comentado não só na Inglaterra, onde ganhou mais três reedições entre 1728 e 1731, mas também na França, onde percorreu uma trajetória mais conturbada e polêmica.

A publicação d’*A Henriada* foi certamente o que hoje se chama de “acontecimento literário”. Obteve enorme sucesso de público e consagrou o nome de

³ Foulet, *Corr* 86-87. “Posso estar sendo ousado ao pedir-lhe que faça uso do seu prestígio na Irlanda para angariar algumas assinaturas para a Henriade, que está quase pronta e que ainda não saiu por falta de uma pequena ajuda. As assinaturas custarão apenas um guinéu.” Tradução livre.

⁴ Foulet, *Corr* pp 110-112. “Você ficará surpreso ao receber um ensaio em inglês escrito por um viajante francês” Tradução livre.

⁵ A expressão “Literatura Comparada”, compreendida como uma disciplina que observa a literatura levando em consideração as fronteiras nacionais, o tempo, as línguas, os gêneros, os limites entre a literatura e as demais artes, só surge no século XIX. Consagrada academicamente na França, tem sua primeira cátedra em Lyon, em 1887, seguida por Sorbonne, 1910. O próprio termo Literatura como determinado conjunto de obras aparece pela primeira vez, na França, no *Dicionário Filosófico*, de Voltaire. Desde a renascença, no entanto, observa-se a prática da comparação nas artes, essa prática é bastante estimulada no século XVII francês, pela famosa “querela entre antigos e modernos”.

Voltaire, em toda a Europa, como o grande escritor francês de sua geração. Imediatamente após a publicação na Inglaterra, surgiram diversas outras publicações piratas na França, onde o poema permanecia proibido. Em 1728 é publicada a primeira tradução, apócrifa, do *Ensaio Sobre a Poesia Épica* para o francês, que é imediatamente refutada pelo autor. Em correspondência, o francês expressa seu descontentamento com a possibilidade de tal publicação, ele temia que o ensaio, da forma que se apresentava, desagradaria os que detinham o poder: *“I dare not send anything of that kind into France (...) I think I am not to let the French Court know that I think and write like a Free Englishman”*⁶ (FOULET, citado por WHITE, 1915, p.27). Algumas semanas depois, em abril de 28, escreve para Thierot a respeito de uma proposta que recebera de um editor francês, e desabafa: *“That little pamphlet could not succeed in France without being dressed in quite another manner ... I know nothing so impertinent as to go about to translate me in spight (sic) of my teeth”*⁷ (FOULET, citado por WHITE, 1915 p.27).

Mas já era tarde, a publicação já havia recebido a autorização da corte e já havia sido publicada. Vale lembrar que, na França, a legislação que garantia direitos aos autores sobre suas obras foi aprovada apenas no fim do século XVIII, durante a Revolução. Somente a partir do Século XIX, os escritores passaram a viver dos seus próprios ganhos. No século XVII e XVIII, os livros frequentemente omitiam o nome do autor, mesmo quando a autoria era notória. Com os tradutores, o tratamento não poderia ser diferente. Voltaire chegou a se beneficiar desse, digamos, desapego com a autoria, omitindo seu nome ou usando diversos pseudônimos na publicação de suas obras mais polêmicas, ou daquelas que ele considerava de menor importância.

Voltaire atribui a tradução não autorizada ao padre Guyot Desfontaines, e passa a criticá-la severamente. O padre, por sua vez, nega o envolvimento, afirmando, ora que a tradução havia sido feita pelo duque de Plélo, ora que o texto em francês tinha sido escrito pelo próprio Voltaire, e que a versão inglesa não

⁶ Foulet, *Corr.*, pp 137 – 138. Voltaire não chega sequer a enviar o ensaio para seu amigo Thierot . Em tradução livre “Eu não enviei nada deste tipo para a França (...) não tenho a intenção de deixar a Corte saber que agora eu penso e escrevo como um homem inglês livre”

⁷ *Ibid.*, pp 145 -146. Em tradução livre: “Este pequeno panfleto (essay) não pode ser publicado na França sem ser tratado de outra maneira ... não conheço nada mais impertinente do que estarem prestes a traduzir-me contra a minha vontade”. Esta carta contradiz o que afirma Beauchot, na edição de suas Obras Completas: “Voltaire le fit traduire par L’abbé Desfontaines”.

passava de uma tradução encomendada pelo autor a seu professor de inglês. A análise das correspondências, das reedições, dos periódicos e de outras traduções realizadas por Desfontaines, no entanto, indicam que a tradução foi mesmo de autoria do padre jesuíta, sem o consentimento do autor.

Desfontaines era antigo conhecido de Voltaire, atuava como tradutor e colaborava como crítico literário no *Journal des Sçavants*. Em 1724, o jesuíta foi preso na Bastilha, acusado de sodomia, e pediu ao jovem escritor que usasse sua influência junto à corte para obter sua liberdade, com sucesso. Mas logo que foi solto, traiu a confiança de seu benfeitor, se envolvendo em uma das publicações piratas de *La Ligue*. A tradução não autorizada do *Essay* é a gota d'água para Voltaire, e tem início uma permanente e violenta querela entre os dois, que dá origem a um texto acusatório de Voltaire, em que denuncia a ingratidão do padre jesuíta, *Le Préservatif*, de 1738, e a resposta de Desfontaines, *la Voltairomanie*, de 1739, além de inúmeras correspondências e acusações mútuas.

Estranhamente, apesar das veementes objeções iniciais, a tradução atribuída a Desfontaines continuou sendo usada durante o século XVIII em algumas reedições das obras de Voltaire, inclusive com permissão e revisão do autor. Na versão definitiva em francês do *Essai*, o capítulo dedicado ao poeta espanhol Don Alonso de Ercilla, por exemplo, não apresenta diferença alguma em relação à contestada primeira tradução, o que deixa questões em aberto a respeito dos reais motivos da controvérsia.

Em 1732 Voltaire anuncia finalmente a publicação de sua própria versão em francês do *Essai sur la Poésie Épique*. Essa versão final é mais extensa do que a inglesa, pula das 39 páginas do ensaio inglês para 52. Os erros de tradução, apontados por Voltaire na versão de Desfontaines, são corrigidos. São modificados significativamente os capítulos dedicados a Milton e a Camões: o dedicado ao inglês, na versão francesa é bem menos elogioso - Voltaire já não tinha a necessidade de prestar, na França, a mesma reverência ao poeta inglês - e menciona uma tradução francesa do poema, de 1729, que obteve relativo sucesso. No capítulo dedicado a Camões são corrigidos alguns erros na biografia, admitidos por Voltaire na primeira versão, e as críticas ao bardo português são suavizadas. Uma longa introdução é acrescida ao ensaio, e transformada em um capítulo, *Des*

Differents Goûts de Peuples, na qual apresenta a intenção do ensaio e os critérios que usará na análise dos poemas.

Se em Londres, o pequeno volume contendo os dois ensaios parecia ter o propósito efêmero de estimular a curiosidade do público para a publicação de um poema escrito em língua estrangeira, que tratava de um período histórico desconhecido para a maioria dos ingleses, na França o ensaio ganhava um novo objetivo: convencer os leitores do valor permanente de um gênero literário e, consequentemente, de seu poema, já previamente consagrado. A outra intenção inicial, já mencionada aqui, de estabelecer a comparação entre obras literárias e outras artes com critérios de espaço, gênero, tempo, nacionalidade, uma espécie de prenúncio do que viria a se tornar a disciplina de literatura comparada, usando o gênero épico, poderia agora operar de maneira mais efetiva no espírito francês, uma vez que Voltaire considerava que esta nação era, entre as europeias, a que mais carecia de boas referências no gênero. Passemos agora à análise do *Ensaio*.

2 O ENSAIO

O *Essay sur La Poésie Épique* compõe-se de dez capítulos: uma introdução, um capítulo dedicado à cada um dos poetas épicos escolhidos, e uma conclusão. Na edição inglesa, a introdução é mais curta e funde-se ao primeiro capítulo, dedicado a Homero. Na Francesa, a introdução é ampliada, modificada e transformada em um capítulo intitulado *Des Différents Goûts des Peuples*. Nela, Voltaire analisa a diferença entre os gostos das diferentes nações, usando exemplos de diferentes expressões artísticas. Sua intenção é demonstrar que cada povo se expressa de maneira diferente, e que o fato de um homem francês do século XVIII estranhar, desdenhar ou não compreender uma tragédia grega, ou um poema Latino, não pode ser tomado como parâmetro na avaliação de tais obras, uma vez que os diferentes povos e as diferentes épocas diferem em seu Gosto.

Voltaire escolheu oito poetas épicos para seu *Ensaio*: um grego, dois latinos, dois italianos, um espanhol, um português e um inglês como representantes das nações Europeias. Uma leitura mais atenta nos traz a percepção de que esta escolha é influenciada pelo propósito inicial, de pavimentar o caminho para a *Henriada*.

Qualquer discussão adequada sobre poesia épica deve necessariamente começar com Homero e Virgílio, especialmente em um período onde as regras de escrita eram fundamentadas na *Ilíada*, na *Odisséia*, na *Eneida*, nas poéticas de Horácio e Aristóteles, e os escritos dos Gregos e Latinos eram objeto de diferentes opiniões inflamadas, na notória "Querela entre os antigos e modernos". Em seguida, surge o latino Lucano⁸ e sua *Pharsália*, já conhecida na França através da tradução

⁸ Marco Aneu Lucano (3 de Novembro de 39 d.C, Cordoba [Hispania] - 30 de abril de 65, Roma) Poeta latino, sobrinho do filósofo Sêneca, neto de Sêneca, o rétor. Nasceu em família aristocrática e teve formação de elite, com estudos em Atenas e Roma. Aos 20 anos, é convidado a trabalhar para a corte do imperador Nero, que havia rompido com Sêneca, seu antigo preceptor. Organiza os Jogos Gladiatórios, e é vencedor do prêmio das Nerônias (festival criado por Nero) com um poema de louvor ao imperador. Sua única obra que sobreviveu até os dias de hoje é a *Farsália*, poema épico. A obra foi proibida de ser recitada por Nero, que gradativamente afasta Lucano de seu governo, forçando-o a fazer-lhe oposição. Em 64 ocorre o famoso incêndio em Roma, consta que Lucano escreve um poema sobre o tema. Com um clima de insurreição instaurado, Lucano participa da Conspiração Pisônia, pela qual é preso e condenado ao suicídio. Nota baseada no artigo de FLORES, Guilherme Gontijo. *Farsália* retirado de <http://rnottmagazine.com/farsalia/> em 03/08/2018.

de Brébeuf⁹. A similaridade do tema escolhido com o seu próprio, e o uso de tema relativamente “contemporâneo” em um poema épico também justificam a escolha. Quanto a Tasso, Voltaire demonstra familiaridade com a *Gerusalemme Liberata* e dedicou-lhe também um capítulo. O italiano Trissino¹⁰ mereceu atenção por ser o primeiro a apresentar um poema épico em língua moderna, *A Itália liberta dos Godos*. Don Alonso de Ercilla¹¹ é o representante da literatura espanhola, que tinha boa circulação na França, principalmente por causa de Cervantes, admirador de *A Araucana*. O épico de Don Alonso, no entanto, era pouco conhecido além dos limites da península Ibérica. O contato de Voltaire com Camões provavelmente aconteceu na Inglaterra, onde o poema tinha boa aceitação desde que foi traduzido pela primeira vez, por Sir Richard Fanshawe, em 1664. Isso explica o fato de o capítulo dedicado ao português, no ensaio inglês, apresentar erros de grafia que remetem à grafia adaptada pelas edições inglesas¹². A presença de *Os Lusíadas* serve para demonstrar que até uma literatura pouco profícua, aos olhos de um francês, é capaz de produzir um belo exemplar de épico. E finalmente, Milton é uma escolha que não precisa de maiores justificativas, se tratando de um ensaio escrito na Inglaterra no

⁹ Guillaume de Brébeuf (1618-1661) *Pharsale de Lucain*, 1655, 1657.

¹⁰ Gian Giorgio Trissino (8 de Julho de 1478, República de Veneza [Itália] - 8 de Dezembro de 1550, Roma, Estado Papal) foi um importante teórico literário, filologista, dramaturgo, poeta e arquiteto. Nascido em uma abastada família patriarcal de Veneza, Trissino viajou por toda a Itália, estudando grego em Milão, filosofia em Ferrara, frequentou o círculo literário de Maquiavel em Florença, até se fixar em Roma, servindo aos governos papais de Leo X e Clemente VII. Sua mais importante contribuição cultural foi a helenização do drama italiano, com sua famosa tragédia *Sophonisba*, em que as técnicas de Sófocles e Eurípedes, como o coro na divisão de atos e o verso branco, são utilizados pela primeira vez em língua italiana. Trissino também renovou o poema épico italiano, aplicando as regras aristotélicas na composição de *Itália Liberada dos Godos*.

¹¹ Don Alonso de Ercilla Y Zuniga (11 de agosto de 1533 - 29 de Novembro de 1594, Madrid, Espanha). Nascido em família nobre espanhola e orfão desde os 3 anos de idade, foi criado como pajem do jovem príncipe Felipe. Junto à ele, adquiriu sólida formação renascentista, que incluiu a aprendizagem de latim, francês, italiano e alemão. Aos 20 anos, atraído pelo magnetismo do ouro, decide partir para a América. Permanece 17 meses no Chile como soldado, participando das campanhas militares de Arauco. Ali escreve sua obra mais célebre, o poema épico *A Araucana*. Após uma disputa equestre, saca a espada para enfrentar o capitão Don Juan de Pineda, fato pelo qual é preso e condenado à morte. Obtendo indulto, é extraditado. De volta a Madrid, edita em três partes, em 1569, 1578 e 1589, com grande sucesso, o poema *A Araucana*. A obra é considerada um marco fundador da literatura e da historiografia chilenas, seus admiradores e defensores mais notórios incluem Miguel de Cervantes e Pablo Neruda.

¹² Para nomear o herói português, Voltaire usou a grafia *Velasco de Gama* encontrada, até então, em todas as edições inglesas de *The Lusiad*. Na primeira edição francesa do *Ensaio*, mudou para *Verasco*, a grafia só foi corrigida entre 1742 e 1746. A primeira tradução impressa do épico camoniano em Francês é de 1735, por Duperron de Castera, portanto, posterior à edição do *Ensaio*, e certamente estimulada por ele.

início do Século XVIII, uma vez que o épico Miltoniano era aceito pela maioria dos intelectuais ingleses do período como uma obra-prima da literatura.

Duas grandes ausências são sensíveis ao primeiro olhar: A *Divina Comédia*, de Dante, e o *Orlando Furioso*, de Ariosto. O poema de Dante, considerado hoje um cânone da literatura italiana, era pouco conhecido e pouco apreciado na França do século XVII e XVIII, Voltaire já havia entrado em contato com a obra no período de sua estadia na Inglaterra, mas não o considerava um épico. O *Orlando Furioso* é citado elogiosamente no *Ensaio*. Voltaire já apreciava o poema de Ariosto, e mais tarde, passou a demonstrar verdadeira admiração. Procura compensar a falta em 1764, no *Dicionário Filosófico*: “*Je n’avais pas osé autrefois le compter (Ariosto) parmi les poètes épiques [...] mais en réalisant je l’ai trouvé aussi sublime que plaisant, et je lui fais très humblement réparation*”¹³ (VOLTAIRE, citado por WHITE, 1925), e no *Ensaio Sobre os Costumes*, afirma que se puséssemos um uma balança a *Odisseia* e o *Orlando Furioso*, “o italiano leva vantagem sob todos os aspectos” (VOLTAIRE, 1965 p. 146)¹⁴. Mas considerou na época em que concebeu o *Ensaio* que o poema era muito extravagante e cômico para figurar entre os Épicos:

O Orlando Furioso é de um gênero completamente diferente em comparação ao da *Ilíada* e da *Eneida*. Pode-se até afirmar que este gênero, embora mais agradável ao leitor comum, é, entretanto, bastante inferior ao verdadeiro poema épico.

Tal afirmação sobre Ariosto contradiz, até certo ponto, a primeira tese encontrada no ensaio: A de que os críticos tiranizam as artes com um número excessivo de regras, “a maioria discursiva com muita seriedade a respeito de algo que deve ser sentido com a inspiração”. Segue-se uma afirmação pouco comum para um Classicista Francês: a de que se deve distinguir e legitimar as diferenças nos Gostos das diferentes nações e das diferentes épocas para formar um julgamento mais

¹³ WHITE, Florence Donnel. *Voltaire’s Essay on Epic Poetry: A study and an edition*, Pg 50. The Brandon Printing Co. NY, 1915. “Eu não ousei, em outra ocasião, o relacionar (Ariosto) entre os poetas Épicos [...] Mas percebendo que se trata de um poema que considero tão sublime quanto aprazível, lhe faço uma muito humilde reparação” tradução nossa.

¹⁴ VOLTAIRE, *Ensaio sobre os Costumes*, in *Seleções – Clássicos Jackson*, Volume XXXII. Gráfica Editora Brasileira – São Paulo 1965

amplo sobre o gênero. O respeito aos antigos não pode levar os escritores e críticos modernos a uma mera imitação servil, uma vez que vivem em um mundo completamente diferente.

2.1 O Classicismo Livre de Regras Gerais

Ainda no primeiro capítulo, o autor tece comentários irônicos a respeito dos críticos de poesia, a quem chama de “Comentadores”. Notamos uma aproximação com a obra de Alexander Pope, em seu ensaio em versos decassílabos “*An Essay on Criticism*”¹⁵:

Some few in that, but numbers err in this,
Ten censure wrong for one who writes amiss;
A fool might once himself alone expose,
Now one in verse makes many more in prose. (POPE, 2009 p.02)

Voltaire usa uma figura de linguagem bem semelhante, logo no primeiro parágrafo da versão francesa do *Essai*:

Nada mais triste do que falar, em tom de mestre, de coisas que não podemos executar: Há uma centena de entendidos em poesia para cada poema. O mundo é farto de críticos que, a força de comentários, definições, distinções, se atrevem a obscurecer os mais claros e simples conhecimentos

Mas, apesar dessa aproximação discursiva, Pope demonstra, em seu ensaio, estar bem mais alinhado às determinações Classicistas vigentes no século XVII, através de releituras de Horácio e Boileau. Voltaire, neste momento, apresenta uma

¹⁵ POPE, Alexander. *An Essay on Criticism*. Retirado de Poetry Foudation, em 2017. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69379/an-essay-on-criticism>. Publicado originalmente em outubro de 2009.

nova proposta: Um classicismo livre de regras gerais, para que o Gênio possa se expressar livremente. Um classicismo liberal que, através da troca, do comércio de gostos, possibilite seu próprio aperfeiçoamento.

Esta opinião indica uma independência de pensamento notável de Voltaire, tanto em relação ao debate que opunha classicistas e modernos, quanto em relação à sua própria obra. A posição que assume posteriormente, de adesão e defesa das normas clássicas e o convencimento de que a literatura francesa é, em muitos aspectos, superior a todas as outras, não se faz tão presente no *Ensaio*. A expressão dessas opiniões, neste contexto particular, se deve, provavelmente, à recente opressão sofrida pelo autor em seu próprio país, mas também ao desejo de estimular a liberdade e a tolerância na recepção de seu próprio poema.

Mas vamos ao que consiste esta proposta, apresentada por Voltaire no primeiro capítulo do *Ensaio*. Primeiramente, ele questiona a utilidade das regras para o Gênio:

...e mesmo se suas regras fossem justas, tampouco seriam elas úteis? Homero, Virgílio, Tasso, Milton, pouco seguiriam outros ensinamentos, que não aqueles ditados por seus próprios gênios.

Em seguida, apresenta uma concepção de Gênio, presente em todo o *Ensaio*: O Gênio é um dom concedido pela “máquina do maravilhoso”, é aquele que abre a trilha a facção, é o primeiro a percorrer um caminho. Outros que percorrem esta trilha podem deixar a terra batida, o caminho mais definido, agradável e fácil de ser percorrido, mas somente por que o Gênio o abriu, ainda que imperfeitamente. Para Voltaire, se os “grandes homens” não corressem livres em suas trilhas, e fossem condicionados a andar de muletas, jamais teriam levado a termo as obras que conceberam. Essa definição, esboçada aqui pela primeira vez, se faz presente em obras posteriores, como em *Ensaio sobre os Costumes*, *Questões sobre a Enciclopédia*, e *O Século de Luís XVI*.

Tal definição de Gênio não é divergente da que apresenta Saint-Lambert, no verbete Gênio, da *Enciclopédia*. Nele, explica que Gosto e Gênio frequentemente andam separados, o Gênio é um dom puro da natureza, enquanto o Gosto é

resultado de estudo e do tempo, e diz respeito a uma “multidão de regras” que produzem belezas convencionais. Para Saint-Lambert (2015. Pg. 323), “as regras e leis do Gosto podem causar entraves ao Gênio”.¹⁶

Rodrigo Brandão, no artigo *Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes e nas ciências*,¹⁷ destaca duas acepções possíveis para o termo, no verbete Gênio, nas *Questões sobre a Enciclopédia*. A primeira se refere ao *daimon* dos anjos, e a segunda ao termo *ingenium*, que se refere a um “raro talento”. Nas línguas neolatinas estes dois usos teriam se fundido. Daí a dificuldade de atribuir um só sentido a um termo que, desde sua origem, se refere tanto a um dom divino, individual, quanto a uma habilidade notável, fora do comum, inventivo e original, mas que se destaca em um universo de indivíduos que possuem a mesma habilidade. O caráter da invenção e da ruptura com seus predecessores é fundamental, mas não significa que os gênios serão sempre os melhores em sua arte. Esta dupla acepção do termo pode explicar o seu uso com diferentes significados durante o *Ensaio*. Por vezes, o termo se refere a um Gênio coletivo, pertencente a uma nação; outras vezes cita o Gênio da língua italiana, inglesa ou francesa; ainda, em outras passagens, o termo se refere ao Gênio individual, pessoal, dom de um único indivíduo.

Contudo, seja qual for o sentido do uso do termo, o Gênio deve sempre permanecer livre para operar na criação, para apontar caminhos por onde seguir, pois esta é sua natureza, mas a arte se desenvolve dentro de um contexto em que o Gosto determina as regras. A questão é que não há como fixá-las sem que isto signifique um controle prejudicial na atuação do Gênio.

Voltaire cita, no *Ensaio*, vários exemplos de poemas e tragédias, sempre insistindo na impossibilidade de defini-las com regras gerais. Para ele, é preciso estar atento para não se deixar levar por definições enganosas, pois através delas arrisca-se excluir todas as belezas que nos são desconhecidas, não pertencem ao nosso gosto, ou que não somos familiarizados em nossos costumes. É possível definir os objetos da natureza, os metais, os minerais, os elementos, pois esses nunca mudam,

¹⁶ DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das artes e dos ofícios. Volume 5: Sociedade e Artes*. Organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Maria das Graças de Souza – 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015

¹⁷ BRANDÃO, Rodrigo. Artigo publicado na *Revista Discurso 44*, editora da USP, São Paulo, 2014, p. 161 -188.

ao passo que as artes são produto da Imaginação, portanto, são originalmente mutáveis, assim como as línguas, os costumes e o gosto dos povos. “Nas Artes, que dependem puramente da Imaginação, há tantas revoluções quanto nos estados; elas mudam de mil maneiras, enquanto nós desejamos as manter fixas.”

Todas as artes que dependem da Imaginação, para Voltaire, estão sujeitas a determinações do Gosto, que variam de acordo com a nação e a época. Esta é a origem do desprezo e desgosto que os povos nutrem entre si. A música tem tanta variação entre os povos quanto as línguas, assim como a Arquitetura tem tanta distinção entre as épocas quanto a vestimenta. Até a eloquência dos sacerdotes nos púlpitos das igrejas são usadas como exemplo dessas diferenças. Avaliar as obras com base nesses preconceitos é o grande erro.

Um homem que só se dedica à leitura dos autores clássicos, despreza tudo que é escrito nas línguas vivas; e aquele que não conhece senão a língua de seu país se assemelha aos que, não tendo jamais posto os pés para fora do coração da França, acham, pretensiosamente, que todo o resto do mundo é pouca coisa, e que quem já viu Versailles já viu tudo.

Mas como operar de modo que essas diferenças sejam reconhecidas e legitimadas na hora da criação, da fruição ou da avaliação de obras de arte ou, nesse caso, de poemas épicos? Primeiramente, abrindo caminho para a livre circulação e apreciação mútuas dessas obras entre os povos, através de um Comércio de Gostos.

2.2 O Comércio de Gostos.

O ponto principal da questão, para Voltaire, é saber onde as “nações polidas” se aproximam, e onde elas divergem. Pois “o que pertence ao bom senso pertence igualmente a todas as nações do mundo”. Aqui surge uma distinção que vai ao

encontro da posição assumida posteriormente pelo autor, que passa a defender a ideia de um Bom Gosto, fundado em regras ditadas pela natureza.

Tais regras de bom gosto são a base para a maioria das críticas que o autor faz aos poemas analisados, e não passa despercebido para o leitor que esses critérios dizem respeito ao gosto francês: É desejável uma narrativa única e simples que se desenvolva fácil e gradualmente, e que não exija uma atenção fatigante. Essa unidade deve ser ornamentada com episódios variados e bem proporcionados, uma ação grandiosa e interessante, e é necessário estar completo, pois ninguém gosta de coisas pela metade. Essa enumeração de “regras da natureza” parecem contradizer o manifesto contra as regras que apresentamos anteriormente, mas todas essas regras desejáveis, submetem-se igualmente à “tirania do Gosto”, que faz surgir mil opiniões e nenhuma regra geral. Apesar de admitir que há belezas capazes de agradar a todos os povos igualmente.

Aproximando-se da poética classicista de Boileau, Voltaire demonstra que as características dos países são reveladas através da imitação dos antigos. “suas flores e seus frutos se aqueceram e amadureceram sobre o mesmo sol, mas receberam da terra em que brotaram, gostos, cores e formas diferentes”. Segue daí que os italianos se caracterizam pela doçura e a suavidade; os ingleses trazem a força, a dureza e a energia, bem como o apego às alegorias e comparações; os espanhóis, a pompa e a majestade; e os franceses amam a clareza, a precisão e a elegância. Características, segundo Voltaire, facilmente perceptíveis no estilo de cada obra.

Importante observar que, como diz o título do ensaio inglês, *Essay Upon the Epick Poetry of the European Nations*, a análise toda diz respeito ao Gosto e à arte europeias. Porém, neste momento, ele admite que as nações asiáticas, africanas e até mesmo americanas também possuem este sentimento. Em seu verbete Gosto, da *Enciclopédia*, há uma mudança radical de opinião, ele afirma que há sociedades em que o gosto jamais se formou:

“Quando há pouca sociedade, o espírito se estreita, sua ponta enfraquece, ele não tem como formar o gosto. Se várias das belas-
artes faltam, as outras não têm com que se sustentar, por que
todas se dão as mãos e dependem umas das outras. É uma das

razões pelas quais os asiáticos nunca tiveram obras bem feitas em quase nenhum gênero e o gosto foi partilha tão somente de alguns povos da Europa.”¹⁸ (Voltaire, 2015, p. 302-305.)

Mais uma evidência que, neste período, o francês tinha uma visão mais liberal sobre a arte, certamente influenciada pela experiência inglesa, que foi se tornando mais conservadora ao passar dos anos, a ponto de ter sido considerado puramente classicista aos olhos de seus pares Ilustrados.

Aqui, Voltaire está buscando algo que possa fazer surgir, na República das Letras, uma espécie de gosto universal, que teria poder de irradiar e iluminar o mundo inteiro. A formação deste Gosto Universal passa necessariamente pela troca de experiências, pelo comércio de Gostos, que possibilitará a recepção tolerante das obras dos países vizinhos para o aperfeiçoamento geral das artes e da literatura e, por que não, a recepção tolerante de seu próprio poema.

2.3 Homero vs. Virgílio, um diálogo com Alexander Pope.

Os capítulos dedicados a cada poeta começam invariavelmente com uma breve biografia. Sobre Homero, naturalmente, o autor não dispõe de muitas fontes confiáveis sobre sua pessoa. Aqui ele é descrito como um homem que teria vivido uma ou duas gerações depois dos “acontecimentos”¹⁹. que servem de tema para seu poema O poeta grego não teria alcançado reconhecimento em vida, sobrevivendo como mendigo, perambulando pelas cidades que reivindicam tê-lo visto nascer e viver. Voltaire faz questão, sempre que possível, de associar o Gênio à miséria pessoal, à incapacidade de prosperidade em outros aspectos da vida prática, como se o Gênio para uma determinada arte consumisse as outras capacidades da

¹⁸ DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das artes e dos ofícios. Volume 2: O Sistema dos Conhecimentos*. Organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Maria das Graças de Souza – 1 ed. – São paulo: Editora Unesp, 2015.

¹⁹ Apesar das referências literárias e de explorações arqueológicas, ainda não há nenhuma evidência inquestionável de que a Guerra de Tróia realmente aconteceu, tampouco se sabe sobre a vida de Homero. Aqui são tratados como fatos históricos.

pessoa. Não é uma opinião exclusiva do Francês, Pope faz menção a isto em *seu Essay on Criticism*:

Where beams of warm imagination play
The memory's soft figures melt away
One science only will one genius fit
So vast is the art, so narrow human wit²⁰ (POPE, 2009, p.4)

No caso de Voltaire, a insistência na constatação associa-se também com os seus recentes contratempos com a corte francesa. Há muitos outros pontos de aproximação, e também de distinção, entre os Ensaaios de Pope e Voltaire. As Regras da Natureza, por exemplo, têm a mesma origem e são descritas de forma semelhante nos dois autores. Mas apesar dessa aproximação na origem, ambos ressaltam a utilidade das regras para o juízo, para a avaliação crítica das obras, mas Voltaire procura descartar a utilidade das mesmas para o Gênio, o que não ocorre em Pope.

Sobre Homero, Voltaire enumera uma série de críticas ao poeta grego que eram comuns no século XVIII, como a pouca verossimilhança (que tem apelo natural entre os homens), a extravagância dos deuses, a grosseria dos heróis etc. Defende que essas críticas devem ser observadas com um peso menor, pois equivalem a exigir que os pintores vestissem suas figuras com trajes de outros tempos. Essa aproximação da poesia com a pintura é frequente no *Ensaio* inteiro. Em quase todos os autores são elogiadas ou criticadas a maneira com que “pintam” seus personagens.

Há elogios também ao autor grego: a beleza dos ornamentos, as alegorias perfeitas e charmosas, a descrição da cintura de Vênus, ornada com as Três Graças. Essa última passagem é citada mais de uma vez no decorrer do *Ensaio* como exemplo de êxito estilístico. Entretanto, o tom do capítulo dedicado a Homero é de crítica. Voltaire considera a *Ilíada* demasiadamente longa e não tem uma ligação

²⁰ POPE, Alexander. *An Essay on Criticism*. Retirado de Poetry Foudation, 2017. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69379/an-essay-on-criticism>. Publicado originalmente em outubro de 2009. “Onde os feixes de calor da imaginação irradiam/ as suaves imagens da memória derretem / Uma ciência sozinha demanda um gênio inteiro / tão vasta é a arte, tão limitado é o talento humana” Tradução nossa.

fluida entre os cantos, passando de um tema a outro de maneira brusca e não perdoa o fato dos heróis e princesas executarem tarefas domésticas. Observamos que todas essas críticas encaixam perfeitamente na definição voltairiana de gosto francês.

Em cada crítica ele retoma a ideia de que esses pontos negativos não diminuem o Gênio, e revela que encontrou na Inglaterra o que procurava para resolver o “paradoxo da reputação de Homero” ao assistir as peças de Shakespeare. O bardo inglês comete, aos olhos do francês, deslizos “homéricos” em seus textos, mas reconhece em ambos o Gênio, que percorre seu caminho sem guia, e “deixa para trás tudo aquilo que não passa de racionalidade e precisão”.

O clássico favorito de Voltaire, contudo, é mesmo *Eneida*, de Virgílio. O Poema é elogiado no *Ensaio* por conter uma linguagem mais fluida do que os de Homero, e pelo mérito de ter conciliado os pontos positivos da narrativa da *Ilíada* e da *Odisséia*. Ambos os autores narram batalhas e conquistas, e obviamente o poeta latino usou os épicos gregos como modelo para a sua obra, mas o francês considera que o latino não brilha pela imitação, mas quando é ele mesmo: “Ouso dizer que há mais arte e belezas mais sensíveis na descrição de Virgílio da conquista daquela cidade do que em toda a *Ilíada* de Homero”. Faz questão de destacar também que, fugindo à regra, Virgílio é o único que recebeu os louros em vida e fez fortuna com seus versos junto à corte de Augusto, o que coincide com suas próprias aspirações em relação à corte de Luís XV.

Cabe aqui uma comparação com o *Preface to The Iliad of Homer*, de Pope, que foi escrito no contexto da venda de assinaturas para a sua própria tradução da *Ilíada*, projeto que tem seu início em 1713, publica seu primeiro volume em 1715 e é concluído em 1720. Pope afirma:

Homer is universally allowed to have had the greatest invention of any writer whatever. The praise of judgement Virgil has justly contested with him, and others may have their pretensions as to particular excellences; but his invention remains yet unrivalled (POPE, 2009)

Em um prefácio para a *Iliada*, é obviamente esperado que se dê preferência ao autor Grego. Mas o que se percebe, através da leitura de Pope, é que havia um ambiente de rivalidade entre os defensores do poeta grego e do poeta latino, no início do Século XVIII, não só na Inglaterra, mas também na França. O inglês insiste em manter essa comparação e o texto se torna um apanhado de argumentações para confirmar a superioridade de Homero, a quem concede o título de “Chief of Invention”. A Invenção, para Pope, é o que distingue os grandes gênios. Também Voltaire vê a invenção, a originalidade, a imaginação e independência (BRANDÃO, 2014 p. 175) como características essenciais aos espíritos dotados de gênio.

Em Voltaire, encontramos não só um defensor, mas um seguidor do poeta latino. Se por um lado, a *Henriada* foi inicialmente aclamada em toda a Europa, as principais críticas que se seguiram devem-se ao fato de que Voltaire “copiava Virgílio com excessivo servilismo”, como afirmou Chateaubriand, quase 100 anos depois. De acordo com Sergio Paulo Rouanet, em seu prefácio *A Henriada no Brasil*,²¹ há semelhanças óbvias na narrativa e nos personagens dos dois poemas: versos inteiros são copiados por Voltaire, Henrique era uma espécie de Enéas francês, o seu fiel escudeiro Mornay é claramente inspirado em Achates, os combates são semelhantes, Até mesmo a rainha Isabel da Inglaterra é comparável à Dido. Como um classicista, ainda que com o viés liberal que destacamos acima, é natural que Voltaire tenha procurado a imitação de seu modelo preferido. Mas nem assim, o poema passa imune às críticas: Os últimos seis capítulos não brilham como os seis primeiros. Esta “objeção universal”, presente também em Pope, é corroborada pelo parisiense, que chega a sugerir, de maneira nada modesta, uma solução mais adequada à trama para consertar essa “grande falha”.

2.4 A Posição de Voltaire na *Querela entre Antigos e Modernos*

O aspecto da Imitação nos leva a situar a posição de Voltaire, especificamente neste *Ensaio*, na célebre *Querela entre os Antigos e os Modernos*, que tem um dos

²¹ VOLTAIRE. *Henriada: a edição de 1812 da imprensa Régia*. Prefácio Sergio Paulo Rouanet; Tradução Thomaz Aquino Bello e Freitas 2. ed – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

seus principais episódios protagonizados por Perrault, defensor dos modernos, e o classicista Despreaux-Boileau, em 1688, na Academia Real Francesa. Voltaire foi considerado, por seus pares ilustrados do século XVIII, um defensor ferrenho do classicismo, e deu razões para tanto. No seu verbete Gosto, da *Encyclopédie*, ele atribui a Despreaux-Boileau, autor de *A Arte Poética*, a responsabilidade de resgatar e moldar, com método e espírito geométrico, o “gosto francês” no século XVII, assim como Horácio teria feito em Roma. No próprio *Ensaio* ele faz críticas severas a Perrault, atribuindo a seu poema *Parallèle des Anciens et des Modernes*²² “um espírito superficial, nenhum método e muito desprezo”. Aos olhos do francês, o “temível Despreaux” vence a batalha, apenas apontando os equívocos do adversário²³. Houdart de La Motte, autor de uma versão abreviada em francês da *Iliada*, requentou a briga na chamada *Deuxième Querelle*, ou *Querelle sùr Homero* e parecia ter lançado uma pá de cal sobre os antigos. Ao contrário de Pope²⁴, La Motte não faz um panegírico ao grego em seu prefácio *Discours sùr Homère*²⁵, e sua versão se apresenta para “corrigir” as falhas do poema. Mas Madame de Dacier, nas palavras do francês, “conhecida por ter uma Erudição que invejariamos em um homem”, apoiou a causa da leitura de Homero na língua original com ainda mais brilhantismo e virou o jogo. Segundo Voltaire, La Motte “suprimiu um grande número de defeitos em Homero, mas não conservou beleza alguma”.

Se analisarmos, entretanto, alguns dos principais argumentos pró modernos de Perrault, veremos que a distância em relação às ideias contidas no *Ensaio* não é tão grande. A negação do princípio da autoridade dos antigos sobre os modernos é parcialmente acolhida por Voltaire no momento em que defende a não adesão às regras. “Devemos admirar o que é universalmente belo nos antigos... em sua língua e em seus costumes, mas seria um estranho engano se quiséssemos segui-los em todos os passos”. As debilidades dos antigos também são apontadas no *Ensaio*, até mesmo em Virgílio. Mas, ao contrário de Perrault, Voltaire reivindica um olhar

²² PERRAULT, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris, J.-B. Coignard, 1688

²³ Não há menção à disputa francesa no *Ensaio* Inglês. Por outro lado, são enfatizadas as opiniões divergentes de Pope e Addison sobre Homero e Virgílio.

²⁴ Pope é elogiado, somente no *Ensaio* Inglês, por ter realizado, ao contrário de La Motte, uma tradução onde nenhuma das belezas do original é perdida, e a maioria dos defeitos é minimizada.

²⁵ LA MOTTE, Houdart de. *L'Iliade, avec un Discours sur Homère*, Toulouse, France. Société de Littératures Classiques, 2006

tolerante sobre os defeitos, para que possamos usufruir das belezas: a admiração aos antigos não pode se tornar uma “superstição cega”, do contrário cometeremos a injustiça de “fechamos os olhos para as belezas que nos cercam, por ter olhos apenas sobre antigas produções, sobre as quais não podemos emitir juízo com tanta segurança”. Há também, no *Ensaio*, um desejo de progresso das artes, de aperfeiçoamento da sociedade, também defendido pelos partidários dos modernos, na medida em que o comércio de gostos pode proporcionar o surgimento de um novo olhar, tanto em relação aos antigos quanto em relação as produções das nações vizinhas. Voltaire considera que o surgimento desse gosto universal, refinado e autêntico baseia-se em algum princípio de sociabilidade do homem, e só pode ter origem na troca de experiências, no âmbito da vida social, e a aceitação das diferenças dos gostos é o único caminho para isso.

O Classicismo com viés liberal deste “Primeiro Voltaire”, que expusemos anteriormente, coloca o *Ensaio* em uma terceira via nesta disputa. Esta posição pode ter sido desconstruída mais tarde pelo próprio autor, pendendo para um maior conservadorismo, como forma de resistência aos detratores e defesa do legado da *Henriada*. Mas, mesmo neste segundo contexto, o espírito do historiador e admirador do Século de Luís XIV se mostra independente e crítico demais para não perceber as fraquezas das teorias setecentistas, e não se deixa subtrair por suas estritas regras.

2.5 Poetas e Poemas Épicos: Monumentos das Nações.

Passemos agora aos demais poetas e poemas incluídos no *Ensaio*. No capítulo de conclusão, Voltaire expõe uma falha na literatura francesa: a ausência de um grande poema épico. Para ele, “Não há monumento na Itália que mereça mais atenção de um viajante que a *Jerusalém*, de Tasso” e salienta que os grandes autores franceses, como Racine, Corneille, Despréaux não fizeram tentativas para construir esse monumento, portanto, o “Espírito Francês” não pode ser julgado incapaz desse feito. Diz que não pode ter a pretensão de que *A Henriada* possa preencher esse espaço, mas relembra que, quando estava concluindo as primeiras versões de seu poema, doze anos antes desta última edição do ensaio, teria sido

advertido pelo amigo M. De Malezieux, homem que considerava de grande imaginação e conhecimento: “*Vous entempreniez un ouvrage qui n’est pas fait pour notre nation; les Français n’ont pas la tête Epique*”.(VOLTAIRE, 1816) Os esforços para a formação de uma “Cabeça Épica” para seu povo é também objetivo do *Ensaio*, e a enumeração e comparação de poemas produzidos por outras nações, incluindo algumas consideradas “menos letradas” pelos franceses, é a estratégia.

Os capítulos são estruturados de forma semelhante: sempre iniciam com uma pequena biografia do poeta, e depois passam a enumerar e comparar virtudes e defeitos das obras. Fica evidente que essas observações remetem às escolhas que fez na composição da *Henriada*, mas por outro lado, formam um interessante conjunto que nos permite estabelecer outras conexões.

A *Farsália*, do poeta latino Lucano é o tema do Capítulo IV. E figura entre as escolhas de Voltaire por apresentar um tema semelhante ao de seu poema: As Guerras Civis de Roma.

Outro ponto positivo em Lucano, para Voltaire, é a fidelidade e a proximidade aos fatos históricos. Destaca que a poesia é sempre a primeira arte que floresce em uma nação, e os poetas fazem o papel de primeiros historiadores. Mas, por não se desviar da história, o resultado é um poema seco e árido. O francês critica a *Farsália* como uma cópia mal feita de Virgílio, mas reconhece que o autor “brilha quando não quer ser poeta”. Suas linhas, segundo o *Ensaio*, trazem belezas nas máximas políticas, apresenta a “majestade de um Tito Lívio, a força de um Tácito, pinta como Salustiano” e não abusa das divindades, mas escorrega imperdoavelmente nas declamações empoladas e, apesar de pintar César Catão e Pompeu com tintas fortes, os faz agir de maneira fraca.

Trissino é analisado a seguir, e sua escolha justifica-se por ter sido o primeiro a escrever um poema em língua moderna. Seu pioneirismo confirma a tese de Voltaire, de que a poesia é “mais natural aos homens do que se pensa”. Mas o Gênio do autor de *A Itália liberta dos Godos* para por aí. Define o poema como uma imitação mal feita de Homero: “Colheu as flores no jardim do poeta grego, mas elas murcharam nas mãos do imitador”. Em meio às críticas, que ocupam quase todo o capítulo, o francês identifica os méritos de Trissino: quebrou o jugo das rimas,

construiu um Épico regular e sensato e não abusou dos jogos de palavras e trocadilhos.

Camões é o contemplado do capítulo seguinte. Entre todos, é o que apresenta maiores discrepâncias entre a versão francesa e a inglesa. O *Ensaio* francês destaca, por exemplo, o episódio da morte de Inês de Castro, tema da peça de maior sucesso de La Motte, como a passagem mais bela do poema. Não há menção a essa passagem na primeira versão. Além dos erros de grafia já mencionados, o maior equívoco de Voltaire também é encontrado neste capítulo do *Ensaio* em inglês: na biografia de Camões, o francês afirma que o poeta teria sido contemporâneo de Vasco da Gama e teria escrito *Os Lusíadas* a bordo do navio do célebre navegante Português. Na versão francesa, ele admite e corrige o erro das edições precedentes.

Talvez como forma de reparação, Camões é mais bem tratado por Voltaire na versão francesa: ele atribui ao Gênio português um “Espírito vivo, que só poderia produzir um novo tipo de Epopeia”, e sobre a passagem de Inês de Castro: “Em Virgílio, há poucas passagens mais comoventes e melhor escritas. A simplicidade do poema é realçada pela forma da narrativa, tão inovadora quanto o tema. Eis um exemplo que, ousei dizer, deve obter êxito em todos os tempos, em todas as nações.”

As poucas críticas devem-se ao fato de Camões misturar divindades clássicas com deuses cristãos e a ornamentações desnecessárias, que agradam somente ao “gosto português”. O tom mais elogioso carrega um outro objetivo bem claro: os portugueses, salvo Camões, ainda não contavam com uma literatura de prestígio na Europa, ainda menos na França. Ainda assim, foram capazes de entregar ao mundo uma epopeia digna de nota, coisa que o tão refinado Espírito Francês ainda não podia se orgulhar.

A *Jerusalém Libertada*, de Tasso, aparece a seguir como a única obra capaz de rivalizar com Camões em seu tempo²⁶, com vantagem para o épico italiano. Para Voltaire, “Tasso é tão superior a Camões quanto o poeta português supera seus compatriotas”. Aliás, entre todos, é o que mais recebe elogios do francês, que considera a *Jerusalém* uma imitação da *Ilíada* que supera o modelo, por apresentar heróis coerentes, bem “pintados”, distintos em suas virtudes e invariáveis. Assim,

²⁶ No *Ensaio* Inglês Voltaire deixa a entender que Tasso e Camões foram contemporâneos, outra imprecisão cronológica corrigida na versão francesa. Voltaire não cita a fonte que o levou a cometer tantos equívocos em relação à biografia do Português.

temos em Aquiles um herói “deslumbrante”, enquanto Reinaldo mostra-se “interessante”, com sua capacidade de distinguir e controlar vícios, paixões e virtudes.

É presente a contraposição entre um heroísmo clássico, baseado sobretudo na força guerreira, em homens superiores, virtuosos, melhores que o leitor e o espectador e que apresentam paixões fulminantes, frequentemente causa de sua ruína, e um heroísmo moderno, baseado em homens igualmente superiores, fortes e guerreiros, mas cuja virtude consiste também em controlar as paixões com a razão.

Percebemos essa distinção claramente no capítulo dedicado a Don Alonzo de Ercilla. Nele, o autor compara uma assembleia dos chefes indígenas do Chile, onde se passa a ação de *A Araucana*, em que cada chefe quer provar seus méritos e conquistas, pleiteando a posição de líder, e a disputa entre Aquiles e Agamenon, na *Ilíada*. Ambos os conflitos são mediados pelo discurso de um herói mais velho e experiente: o cacique Colo Colo propõe humildemente uma solução racional, que é aceita pelo “povo bárbaro”, enquanto o sábio Nestor procura, de maneira arrogante, que os Heróis o ouçam e acatem sua decisão apenas por respeito a sua idade e seu passado de heroísmo em outras batalhas. O discurso de Nestor é infrutífero e seu conselho é desprezado por Agamenon. Para Voltaire, “a melhor maneira de aperfeiçoarmos nosso gosto é comparar coisas de uma mesma natureza”, portanto, depois de colocar lado a lado a “tagarelice presunçosa e rude de Nestor, com o discurso modesto comedido de Colocolo”, ele conclui que Ercilio apresenta uma solução, só neste caso, superior à de Homero.

Em cada capítulo, como já mencionado, Voltaire esboça uma pequena biografia de cada autor, e no capítulo dedicado à Milton ele tem fontes quentíssimas. Ele nos conta que o poeta inglês se deparou com o tema de sua obra em uma comédia italiana, que assistiu quando esteve naquele país. Apesar de considerar a peça ridícula, Milton conseguiu ver, como é comum aos homens de gênio, a grandiosidade do tema, e concebeu o projeto de uma tragédia a partir da farsa de Andreino. Este projeto foi abandonado, mas se tornaria o ponto de partida de seu poema. Fato assegurado por “gente de letras” que ouviu da própria filha do poeta inglês.

Ainda na biografia, conta que Milton nasceu com uma paixão natural pela liberdade, e que por isso não era particularmente ligado a nenhuma das religiões que

disputavam o domínio de sua pátria, mas essa neutralidade não encontra correspondência na sua atuação política, pois se aliou e trabalhou para o regime de Cromwell. Para Voltaire, o ímpeto republicano de Milton o levou a servir a um tirano, revelando uma posição claramente contrária ao regime imposto por Cromwell. Entretanto, o francês demonstra uma certa imparcialidade ao julgar os erros de ambas as partes, tanto dos que defenderam o príncipe quanto os partidários da república, e decreta que os textos em prosa de Milton sobre este assunto estariam condenados ao esquecimento.

Voltaire, assim como os franceses em geral, jamais escolheria este tema para um poema épico, mas elogia a fértil imaginação de Milton. Louva a maneira com que trata o amor como uma virtude heroica, ao contrário dos demais autores que o tratam como fraqueza. As tintas com que o inglês pinta Deus e, ainda mais brilhantemente, o Diabo são pontos altos da obra, segundo o francês.

É preciso lembrar que, na obra de Milton, os anjos e os demônios são tratados como heróis épicos. Assim, podemos encontrar no *Paraíso Perdido*, duas naturezas distintas de heroísmo. Enquanto Adão representa um “herói humano” cujas maiores virtudes são a capacidade de amar, a compaixão, a devoção, o trabalho, ao passo que os anjos e demônios são apresentados como heróis clássicos, capazes de grandes ações, com força guerreira e virtudes superiores. Dessa maneira, os “heróis divinos” são representantes de uma moral de relevo (Informação verbal)²⁷, característica da epopeia clássica, retomada por autores do século XVI e XVII, enquanto Adão é resultado do nivelamento humano, um prenúncio de um novo tipo de heroísmo (ou da ausência deste) que só surgiria mais tarde, com os dramas burgueses.

João Adolfo Hansen, em *Notas sobre o Gênero Épico*, discorre sobre o que considera a “morte do gênero épico”, no século XVIII:

Enquanto duraram as instituições do mundo antigo, a epopeia narrou a ação heroica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda. Desde a segunda

²⁷ FIGUEIREDO, Vinícius Berlendis. Os conceitos de “moral de relevo” e “nivelamento” foram apresentados pelo professor Dr. Vinícius Berlendis de Figueiredo, durante a disciplina Filosofia Política do iluminismo, na pos-graduação em Filosofia da UFPR, 2017.

metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela, pois o heroísmo é inverossímil e improvável quando o dinheiro é o equivalente universal para todos os valores. (TEIXEIRA [org.], 2008, p. 17)

Observando o épico de Milton e a própria *Henriada*, podemos identificar essa mudança gradual do que se entendia por heroísmo, e a tentativa de atualizá-lo em um contexto moderno.

Mas o autor inglês não escapa das críticas voltairianas²⁸. E evoca o gosto francês para dizer que o diabo fala muito e há muito espaço dedicado a ele no Poema. Apesar de descrever com brilhantismo os infernos e, particularmente a assembleia construída por Satan, considera que há “beleza em demasia” nestas passagens. A guerra entre os exércitos de anjos que resultou na queda de Satanás também é criticada por “pecar contra a verossimilhança”, armando os exércitos de espíritos com canhões e espadas, artefatos inúteis para seres que não podem se ferir.

Conclui o capítulo fazendo um paralelo entre o Épico Miltoniano com as fachadas do Palácio de Versailles: o visitante que chega pelo lado da corte, primeiramente vê um edifício pequeno, mal conservado e de mau gosto, se parasse por aí teria a pior das impressões, mas se caminhar um pouco para avistar as outras fachadas e jardins, encontrará belezas capazes de compensar os defeitos da primeira vista.

Assim como Versailles, Voltaire defende o poema épico como símbolo das nações, monumentos a serem apreciados por viajantes, e objeto de orgulho dos povos que cultivam as letras. Recusa-se admitir que *A Henriada* possa ocupar este lugar, que ainda permanecia vago em seu país. Mas fica evidente que o *Essai sur le Poésie Épique* pretendia desarmar seus adversários neste sentido. Nas linhas finais, diz que procurou com seu poema “estar em conformidade com este gênio sábio e exato que domina o século”. Ao trazer essa abordagem histórica, Voltaire constrói

²⁸ Há uma mudança de julgamento do autor em relação ao ensaio Inglês: Para o público daquele país, ele considera o *Paraíso Perdido* “o mais nobre trabalho jamais realizado pela imaginação humana... o único poema onde podemos encontrar uma mistura perfeita entre a uniformidade, que satisfaz a mente, e a variedade, que satisfaz a imaginação.”

uma visão única do poema épico e seu papel no século XVIII, em que se faz presente, ainda que contestada, a voz geometrizarante que dominou a arte e a literatura o século anterior, mas com os olhos para o que vem pela frente, e o objetivo de inserir seu capítulo nessa história: “Cabe somente à Henriada falar em sua defesa, e somente ao tempo, desarmar a inveja.

3 A HENRIADA

A *Henriada* narra as guerras civis e os episódios que levaram à ascensão de Henrique de Navarra, o Henrique IV, ao trono francês. Além de seu evidente valor literário, o poema serve como base de estudo para a compreensão do início de seu pensamento filosófico, sobretudo nas relações de combate ao fanatismo religioso e à intolerância.

John Morley, historiador e crítico do século XIX, sugeriu, de maneira mais memorável que exata, que Voltaire chegou à Inglaterra como poeta e saiu como filósofo. (CRONK, 2010, p. 44). Há, sem dúvida, inúmeras interpretações para esse comentário, desde a constatação de seu crescente interesse por questões científicas, até sua mudança da poesia para a prosa e a adoção de uma ironia implacável. Mas, muito embora nesse período já esboçasse, entre amigos, a vontade de abandonar gradativamente a poesia e dedicar-se mais ao pensamento filosófico, o fato é que a edição d'*A Henriada* tornou seu nome mais amplamente difundido e foi, sem dúvida, uma de suas obras mais bem recebidas pelos críticos, sendo rapidamente aclamada como obra-prima. Veremos que alguns dos temas a que se dedicou mais tarde em seus textos filosóficos já estão presentes no poema.

A predileção do autor pela publicação na Inglaterra tem motivações bastante claras, já expostas no primeiro capítulo deste trabalho. Esta predileção pode ser notada também na *Henríada*, principalmente nos Cantos I e II, dedicados à narrativa da viagem de Henrique de Navarra à Inglaterra, a pedido de Henrique III. Tal viagem jamais aconteceu, na realidade. No Canto I, o protestante Henrique de Bourbon, então rei de Navarra, recebe de Henrique III a incumbência de cruzar o canal da Mancha a fim de solicitar o apoio de Isabel da Inglaterra. O navio enfrenta uma tempestade e é obrigado a aportar na Ilha de Jersey, onde um velho eremita católico anuncia ao futuro Henrique IV sua mudança de religião e ascensão ao trono. Na Inglaterra, Henrique admira a liberdade e o sistema político inglês, baseado no equilíbrio dos três poderes: O Rei, a nobreza e o povo.

O canto II é o diálogo de Henrique IV com a rainha Isabel, no qual o herói narra males da França, denunciando que a causa dos conflitos franceses é a religião, mais especificamente, a disputa entre protestantes e católicos:

Rainha, todo o excesso desses males,
 Que experimenta a França, é certamente
 Tanto mais espantoso, quanto a origem
 Deles é mais sagrada; deles o cruel zelo
 Da religião é sempre quem as armas
 Nas mãos vai pôr, de todos os Franceses (VOLTAIRE, 2008, p 64)

Logo vem à tona que a ênfase destes cantos são primeiros sinais do que John Leigh identificou como o “Mito da Inglaterra”, (CRONK, 2010, p 111) na obra de Voltaire. Nele, as práticas e hábitos atribuídos aos ingleses são válidos para Voltaire como medida de comparação e de censura ao *modus vivendi* Francês. É importante observar que esses capítulos foram incluídos posteriormente no poema, não constando nas primeiras publicações clandestinas francesas da obra, ainda sob o título de *La Ligue*,

O autor usa de elementos formais da poesia épica de uma maneira particular. Na *Ilíada* de Homero, por exemplo, as divindades mitológicas aparecem como participantes ativos da ação, envolvendo-se diretamente na batalha, tomando partido e ajudando ambos os lados. Em *La Henriade*, Voltaire também cria figuras alegóricas que interferem diretamente nas ações dos humanos. No Canto IV, aparece como divindade alegórica central, elemento desencadeador de paixões e ações, a figura da Discórdia. Além dela, aparecem também a Religião (Catolicismo), a Verdade, a Política, o Orgulho, a Traição, a Fúria, o Fanatismo, o Amor etc. Ou seja, todas as paixões, virtudes e vícios humanos que permeiam a religião e a sociedade francesa são encenados como entidades divinas, substituindo os deuses mitológicos da antiguidade, mas igualmente interferindo nos episódios do poema. Mas qual a função da substituição dos deuses mitológicos por ideias e paixões mundanas?

Podemos encontrar um caminho para responder esta questão em pelo menos dois trechos do primeiro capítulo do *Ensaio*. No primeiro, comentando sobre a diferenças entre os costumes dos povos, ele acaba distinguindo o homem moderno do antigo pela relação que tem com a religião, e a coloca como um dos fundamentos dos poemas épicos:

A Religião, que é quase sempre o fundamento da poesia épica, é, entre nós, o oposto de sua mitologia. Nossos costumes são mais diversos em relação aos heróis do cerco de Tróia, do que aos costumes dos Americanos.

Em um segundo trecho, observa a diferença de estilo entre o homem moderno e o antigo, e ressalta que, ao imitar os antigos, cada autor os pinta com traços particulares e cores próprias, ditadas pelo gosto próprio de cada época e de cada país. Portanto seria, no mínimo, ridículo um autor francês, do século XVIII se utilizar das mesmas alegorias de autores de outras épocas:

Pois que Homero nos apresente os seus deuses embriagados de néctar, e rindo sem parar da má vontade com que Vulcano lhes serve a bebida, isto foi bem visto em seu tempo, quando os deuses eram o que, entre nós, são as fadas. Mas hoje certamente ninguém se arriscaria a representar, em um poema, uma tropa de anjos e santos bebendo e gargalhando à mesa. Que diríamos de um autor que introduzisse em seu poema, seguindo os passos de Virgílio, Harpias furtando o jantar de heróis, e velhas embarcações se transformando em belas ninfas?

Mas o alvo de Voltaire na *Henriada*, para além das questões estilísticas e de variabilidade de costumes, é o combate ao clericalismo, ao controle da igreja nas questões de estado, ao fanatismo. No canto IV, é sobre a influência nefasta da Discórdia, que incita a Política em Roma e faz despertar das profundezas o demônio do Fanatismo, que conduz Jaques Clément ao acampamento das tropas reais para assassinar, de forma traiçoeira, o Rei Henrique III. Apesar de frisar, em nota da primeira edição, que o recurso das alegorias seria apenas uma ornamentação poética, não correspondendo à verdade da religião católica, fica claro que a “Filosofia de Combate” a que Voltaire se dedica em boa parte de sua vida, já estava presente no poema.

O combate se dá em duas frentes: os partidários do rei, que pretendem

retomar Paris dos partidários da Liga, que pretendem instituir um novo governo, liderados por Mayenne. Em ambos os lados são exaltados heróis virtuosos: Guise, D'Aumale e Mayenne pela Liga; Henrique, seu fiel escudeiro Mornay, Turenne e o Conde de Essex, que lutam pelo Exército Real. A Discórdia é a grande vilã da trama. Ela atua em ambos os lados, manipulando as paixões e gerando os conflitos.

Henrique, seguindo o modelo de Enéas, apresenta um heroísmo que segue o padrão clássico, possuindo a legitimidade de sua posição com o sucessor da coroa, a bravura, a capacidade guerreira, a liderança, etc. Mas também deixa-se levar pelo Amor, e neste momento essa paixão aparece como fraqueza, que quase o leva à ruína. Acontece no canto IX, quando quase todas as batalhas já estão vencidas por Henrique, A Discórdia recorre a um stratagema, como último recurso: Voa até o templo do Amor e o convence a aliar-se a ela para retirar Henrique do campo de batalha, assim como fizera com Hércules, seduzido por Onfale a abandonar a vida heroica, ou com Otávio, que se deixa seduzir por Cleópatra. O Amor voa até o Ivry e guia os passos do herói até o castelo onde morava a jovem e inocente Gabrielle d'Estrée, os dois caem nos braços um do outro. O Exército Real parecia perdido sem seu líder, e o plano nefasto da Discórdia já começava a surtir efeito, quando o fiel amigo Mornay, cuja virtude estava em ser “racional, austero, filósofo que possuía a grande arte de arguir e, ao mesmo tempo, agradar”, aparece e consegue convencer o Rei a cumprir seus deveres de soberano. Henrique parte, deixando a amada em prantos, para vencer a derradeira batalha.

O desfecho da trama é onde se revela a virtude humana capaz de destruir definitivamente a Discórdia: a razão. Quando Henrique chega novamente à Paris, encontra a cidade sitiada por seu exército. Querendo evitar um massacre da população, ordena que se bloqueie a entrada de suprimentos, esperando que a fome os leve à rendição. Mas não é o que acontece, e a fome acaba por desencadear as maiores calamidades. Condoído, o Herói diz que prefere perder seu reino a continuar martirizando seu povo. Seguindo o conselho de Mornay, o “herói filósofo”, o rei ordena que se volte a abastecer a cidade. Diante deste gesto de compaixão, São Luís intervém junto a Deus para que se quebre o preconceito da igreja e Henrique possa, mais uma vez, converter-se ao catolicismo. Com isso, Roma se reconcilia com o rei, Mayenne se rende, o povo de Paris aclama seu soberano, e a Discórdia desaparece na escuridão eterna.

A crítica de Hegel (citada por HANSEN, 2008, p.40), de que a *Henriada*, assim como a *Farsália*, de Lucano, seriam epopéias defeituosas por narrar uma guerra civil, a cisão de um povo, de uma totalidade, ao contrário de encarnar um caráter de nacionalidade, encarnada em figuras heroicas em estado de guerra entre totalidades, desfaz-se pela figura do próprio Henrique. É ele o elemento agregador, que promoverá a tolerância e a unidade do povo francês em seu reinado. Unidade esta que se vê constantemente ameaçada no século XVIII. A *Henriada* foi aclamada e, junto com ela, repercutiu seu ideal de tolerância por toda a Europa. A ampla difusão do poema abriu caminho para a aceitação das demais obras de seu autor, e suas ideias continuaram repercutindo na Europa e nas Américas nos séculos seguintes.

4 A TRADUÇÃO – Ensaio Sobre Poesia Épica

ENSAIO SOBRE A POESIA ÉPICA

Voltaire

I - DOS DIFERENTES GOSTOS DOS POVOS

Tem-se sobrecarregado quase todas as artes de um número extraordinário de regras, das quais a maior parte é inútil ou falsa. Encontramos ensinamentos por toda a parte, mas os bons exemplos são raros. Nada mais triste do que falar, em tom de mestre, de coisas que não podemos fazer: Há uma centena de entendidos em poesia para cada poema. Vemos mestres da eloquência em todos os cantos, mas quase nenhum orador. O mundo é farto de críticos, que, à força de comentários, definições, distinções, se atrevem a obscurecer os mais claros e simples conhecimentos. Parece que só valorizam os caminhos tortuosos. Cada ciência, cada estudo, tem seu jargão ininteligível, que parece ter sido inventado apenas para defender suas abordagens. Quantos termos bárbaros! Quantos purismos pedantes são enfiados ultimamente na cabeça de um jovem rapaz, para lhe dar, em um ano ou dois, a falsa impressão de eloquência, enquanto ele poderia, em poucos meses, adquirir conhecimento bem mais verdadeiro através da leitura de alguns bons livros! Há muito tempo, a maneira pela qual é ensinada a arte de pensar é certamente bem contrária ao dom de pensar.

Mas é sobretudo na poesia que os comentadores e críticos têm dilapidado suas teorias. Eles têm escrito laboriosamente grandes volumes a respeito das poucas linhas que a imaginação dos poetas é capaz de criar em seus jogos. São tiranos que pretendem tomar sob suas leis uma nação livre, da qual não têm o mínimo conhecimento. Esses pretensos legisladores acabam apenas esculhambando ainda mais os Estados que pretendem ordenar.

A maioria tem discursado com gravidade sobre o que é preciso sentir com a inspiração; e mesmo se suas regras fossem justas, seriam elas úteis? Homero, Virgílio, Tasso, Milton, pouco seguiriam outros ensinamentos, que não aqueles ditados por seus próprios gênios. Tantas pretensas regras, tantas amarras, serviriam

apenas para atrapalhar os grandes homens no percurso de seus caminhos, e seriam de pouca ajuda para os que não tem talento. Eles devem correr livres em suas trilhas, e não ser condicionados a andar de muletas. Quase todos os críticos têm procurado, em Homero, regras que certamente não existem. E, como este poeta grego concebeu dois grandes poemas de uma natureza absolutamente diferente, eles têm sofrido muito na tentativa de conciliar Homero com ele mesmo. Virgílio vem a seguir, reunindo, em sua obra, os planos da *Ilíada* e da *Odisséia*. Foi preciso que eles logo procurassem novos expedientes para ajustar suas regras à *Eneida*. Assim, têm feito praticamente como os astrônomos, que inventam círculos imaginários todos os dias, e criam ou aniquilam um ou dois céus de cristal a qualquer dificuldade.

Se um desses chamados estudiosos, ou que se creem como tal, venha a dizer: “O poema épico é uma longa fábula inventada para ensinar uma verdade moral, em que um herói dá cabo de uma grande ação, com a ajuda dos deuses, no espaço de um ano”. Será preciso lhe responder: Sua definição é falsa, pois, sem examinar se a *Ilíada* ou a *Odisseia* se ajustam a essa regra, os Ingleses têm um poema épico cujo herói, longe de superar uma grande ação com a ajuda celeste, em um ano, é enganado pelo diabo e pela sua esposa, em um dia, e é expulso do paraíso terrestre por ter desobedecido a Deus. Contudo, este poema é considerado pelos ingleses no mesmo nível d'A *Ilíada*, e muitos o preferem à Homero, e com alguma razão.

Mas, me direis, não será o poema épico, o récita de uma infeliz aventura? Não: esta definição será tão falsa quanto aquela. O *Édipo* de Sófocles, O *Cinna* de Corneille, A *Atália* de Racine, o *Cesar* de Shakespeare, O *Catão* de Addison, *La Mérope* do Marquês Scipion Maffei, o *Roland* de Quinault, são todas belas tragédias, e ousa dizer que todas são de uma natureza diferente: seria necessário, de alguma forma, uma definição diferente para cada uma delas.

É preciso, em todas as formas de arte, estar bem atento à essas definições enganosas, pois através delas arriscamos excluir todas as belezas que nos são desconhecidas, ou que nossos costumes não nos tornaram familiares. Não há entre as artes, principalmente aquelas que dependem da imaginação, nada semelhante às obras da natureza. Nós podemos definir os metais, os minerais, os elementos, os animais, pois a natureza é sempre a mesma. Mas quase todas as obras dos homens mudam, da mesma forma que a imaginação que as produz. Os costumes, as línguas,

o gosto dos povos, por mais vizinhos que sejam, diferem. Que digo eu! Uma mesma nação não é mais reconhecível ao final de três ou quatro séculos. Nas artes, que dependem puramente da imaginação, há tantas revoluções quanto nos Estados; elas mudam de mil maneiras, enquanto nós procuramos as manter fixas.

A música dos gregos da antiguidade, na medida em que podemos julgá-la, era muito diferente da nossa. A dos italianos de hoje não é mais aquela de Luigi e de Carissimi: as árias persas certamente não agradam aos ouvidos europeus. Mas sem ir tão longe, um Francês acostumado com nossas óperas não consegue evitar o riso na primeira vez que assiste a um recital na Itália, da mesma forma que um Italiano na Ópera de Paris. E os dois estão igualmente errados, pois não levam em consideração que um recital não é mais do que uma declamação musicada, e que as características das duas línguas são bem diferentes, que nem o acento nem o tom são os mesmos, que estas diferenças são sensíveis na conversação, ainda mais nas encenações de tragédias, e devem, por consequência, ser muito perceptíveis também na música. Nós seguimos sobre as regras de arquitetura de Vitrúvio, porém, as casas construídas na Itália por Palladio, e na França por nossos arquitetos, lembram tão pouco aquelas de Plínio e Cícero quanto nossas roupas parecem as deles.

Mas, voltando aos exemplos que têm mais relação com nosso assunto, o que era a tragédia entre os gregos? Um coro que permanecia prostrado quase o tempo todo no teatro, nada de divisão entre os atos, muito pouca ação, ainda menos intriga. Entre os franceses, normalmente é uma sequência de diálogos divididos em cinco atos, com uma intriga amorosa. Na Inglaterra, a tragédia é uma ação verdadeira; e se os autores ingleses acrescentassem um estilo natural à ação que anima suas peças, com decência e regularidade, eles rapidamente se destacariam, superando os gregos e os franceses.

Ao examinar todas as outras artes, não há uma sequer que não receba os contornos particulares dos diferentes gênios das nações que as cultivam.

Qual será, portanto, a ideia que devemos formar sobre a poesia épica? O termo épico vem do grego *επος*, que significa discurso: o uso atrelou o termo particularmente às récitas em verso de aventuras heroicas; como a palavra *ORATIO*, entre os romanos, que significa também discurso, e posteriormente usada somente para o discurso dispositivo, e como o título de *IMPERATOR*, que pertencia aos

generais de armas, e posteriormente passou a ser conferido unicamente aos soberanos de Roma.

O poema épico, observado em si mesmo, é, portanto, uma récita em verso de aventuras heroicas. Que a ação se passe dentro de um mês ou de um ano, ou que dure ainda mais tempo; que o cenário seja fixo em um só lugar, como na *Ilíada*; que o herói viaje de mar a mar, como na *Odisseia*; que ele seja feliz ou desafortunado, furioso como Aquiles, ou piedoso como Enéas; que tenha um personagem principal ou vários; que a ação se passe sobre a terra ou sobre o mar; pela costa africana, como n'Os *Lusíadas*; pela América, como n'A *Araucana*; pelo céu ou pelo inferno, fora dos limites do nosso mundo, como n'O *Paraíso Perdido* de Milton; não importa: o poema será sempre um poema épico, um poema heroico, a menos que lhe encontremos um novo título, proporcional a seu mérito. Se tendes escrúpulos, diria o célebre M. Addison, de atribuir o título de poema épico ao *Paraíso Perdido*, de Milton, podeis chamá-lo, se assim preferir, de poema divino. Dai-lhe o nome que mais vos aprouver, desde que confessais que é uma obra tão admirável, em seu gênero, quanto a *Ilíada*.

Mas não discutamos por causa dos nomes. Será que eu recusaria o nome de comédia às peças de M. Congreve ou às de Calderón, só por que elas não o são segundo nossos costumes? O caminho das artes é bem mais extenso do que pensamos. Um homem que só se dedica à leitura dos autores clássicos despreza tudo que é escrito nas línguas vivas; e aquele que não conhece senão a língua de seu país se assemelha aos que, não tendo jamais posto os pés para fora do coração da França, acham, pretensiosamente, que todo o resto do mundo é pouca coisa, e que quem já viu Versailles já viu tudo.

Mas o ponto principal da questão, e da dificuldade, é saber em que as nações polidas se aproximam, e em que elas diferem. Um poema épico deve estar fundado sobretudo com base no juízo, e ser embelezado pela imaginação: aquilo que pertence ao bom senso, pertence igualmente a todas as nações do mundo. Todos dirão que uma ação narrativa, única e simples, que se desenvolva fácil e gradualmente, e que não exija uma atenção fatigante, será mais agradável do que um emaranhado confuso de aventuras monstruosas. Geralmente é desejável que esta unidade seja ornamentada por uma variedade de episódios, que sejam como membros de um corpo robusto e bem proporcionado. Quanto mais grandiosa a ação,

mais agradará a todos os homens, cuja fraqueza consiste em ser seduzidos por tudo aquilo que vai além da vida ordinária. É preciso, sobretudo, que esta ação seja interessante, pois todos os corações desejam ser balançados, e um poema, ainda que perfeito, se não tocar os corações, será insípido em qualquer época, em qualquer país. E ele deve estar completo, pois não há homem no mundo que possa se satisfazer recebendo apenas uma parte do que lhe é prometido.

Tais são, mais ou menos, as principais regras que a natureza dita a todas nações que cultivam as letras. Mas a máquina do maravilhoso, a intervenção de uma força celeste, a natureza dos episódios, tudo aquilo que depende da tirania dos costumes e desse instinto que chamamos de gosto, são os motivos de existirem mil opiniões, e nada de regras gerais.

Mas, indagais, não há nenhuma beleza de gosto que agrade igualmente a todas as nações? Há, sem dúvida, em grande número. Desde o tempo da Renascença das letras, em que resgatamos os antigos como modelos, Homero, Demóstenes, Virgílio, Cícero reuniram sob suas leis, de alguma maneira, todos os povos da Europa, e fizeram de tantas nações diferentes uma única república das letras. Mas no meio deste acordo geral, os costumes de cada povo fizeram cada país adotar um gosto particular.

Vós sentis, entre os milhares de escritores modernos, as características de seus países através da imitação dos antigos. Suas flores e seus frutos se aqueceram e amadureceram sob o mesmo sol, mas receberam da terra em que brotaram, gostos, cores e formas diferentes. Reconheceis um italiano, um francês, um inglês ou um espanhol pelo seu estilo, assim como pelos tratos que dá em sua aparência, sua pronúncia, suas maneiras. A doçura e a suavidade da língua italiana é insinuada no gênio dos autores italianos. A pompa das palavras, as metáforas, o estilo majestoso são, me parece, de um modo geral, características dos escritores espanhóis. A força, a energia, a dureza, são mais particulares aos ingleses, eles são sobretudo amantes das alegorias e das comparações. Os franceses têm para si a clareza, a precisão e a elegância. Pouco se arriscam, não têm nem a força dos ingleses, que consideram gigantesca e monstruosa, nem a doçura italiana, que lhes parece degenerar para uma suavidade afeminada.

De todas estas diferenças, proveem o desgosto e o desprezo que as nações têm umas pelas outras. Observamos todos os dias estas diferenças que existem entre os gostos dos povos vizinhos, consideremos agora seus estilos.

Nós aprovamos, com razão, estes versos, imitados de Lucrécio, na terceira estrofe do primeiro canto d'*A Jerusalém*:

Così all' egro fanciul' porgiamo aspersi
 Di soave licor gli orli del vaso:
 Succhi amari, ingannato, intanto ci beve,
 E dall' inganno suo vita riceve.

Esta charmosa comparação entre as fábulas, que envolvem ensinamentos úteis, com um remédio amargo, servido para uma criança em um copo com a borda molhada de mel, não seria encontrada em um poema épico francês. Sentimos prazer ao ler, em Montaigne, que é saudável para as crianças besuntar a carne com mel. Mas esta imagem, que tanto nos agrada em seu estilo familiar, não nos parece digna da majestade de um poema épico.

Aqui, uma outra passagem aceita por todos, e merecidamente: na trigésima sexta estrofe do canto XVI d'*A Jerusalém*, quando Armida começa a suspeitar da fuga de seu amante:

Volea gridar: Dove, o crudel, me sola
 Lasci? ma il varco al suon chiuse il dolore:
 Sicchè torno la flebile parola
 Più amara indietro a rimbombar su'l core.

Estes quatro versos italianos são muito tocantes e muito naturais; mas se os traduzirmos ao pé da letra para o francês, se transformam em uma ladainha. “Ela queria gritar: Ó Cruel, por que me deixas só? / Mas a dor impediu o caminho da sua

voz/ e tais palavras dolorosas retornaram com mais amargura / e ressoaram em seu coração”²⁹

Vejamos um outro exemplo, tirado de uma das mais sublimes passagens do poema singular de Milton, do qual já falei anteriormente. Se encontra no primeiro livro, na descrição de Satã e dos infernos:

...Round he throws his baleful eyes
That witness'd huge affliction and dismay,
Mix'd with obdurate pride, and steadfast hate.
At once, as far as angels ken, he views
The dismal situation waste and wild,
A dungeon horrible, on all sides round,
As one great furnace flam'd, yet from those flames
No light, but rather darkness visible,
Serv'd only to discover sights of woe ;
Regions of sorrow! doleful shades! where peace
And rest can never dwell! hope never comes
That comes to all, etc.

“Ele vagueia por todo o canto com seus olhos tristes; testemunhando grande aflição e desespero, mesclados ao orgulho e ao ódio irreconciliável. Ele vê num relance, tão distante quanto os olhares dos querubins possam perceber, esta terrível estalagem, este deserto desolado, esta imensa masmorra, ardendo como uma imensa fornalha. Mas essas chamas não emanam luz, só se enxerga a terrível escuridão, que serve somente para desvelar este espetáculo desolador, desta região de dor, onde jamais se encontram o repouso e a paz, e onde não se conhece a esperança, tão conhecida alhures”*

Antonio de Solis, em seu excelente História da Conquista do México, após dizer que o lugar onde Montezuma consultava seus deuses era um grande abóbada subterrânea, onde pequenos respiros mal deixavam adentrar a luz, completa: O permitian solamente lo que bastava porque se viesse la oscuridad: “Deixavam

²⁹ Nota do tradutor: Optamos por “traduzir as traduções” de Voltaire para o português, para ser fiel ao objetivo do autor, que era o de tornar o texto acessível para o maior número de leitores possível, inclusive aos não falantes de língua estrangeira. Essas traduções serão marcadas com (*).

somente entrar luz o bastante para que se visse a escuridão”*. Estas visões terríveis de Milton não são condenadas na Inglaterra, e os espanhóis tampouco repreendem este mesmo pensamento em Solis. Mas certamente os franceses não contam com semelhante liberdade. Não é o bastante para que possamos desculpar a licenciosidade destas expressões. A precisão francesa não admite nada que necessite de desculpas.

Se me permitem, para não deixar sombra de dúvida sobre esta matéria, acrescentar mais um exemplo a todos os que já apresentei: e o tirarei da eloquência do púlpito. Um homem como o P. Bourdaloue, que prega diante de uma assembléia da comunidade Anglicana, e que anima, com nobre gesto, um discurso patético, assim brada: “Sim, cristãos, vós estais bem dispostos, mas o sangue daquela viúva que vós abandonastes, o sangue daquele pobre que deixeis oprimir, o sangue daqueles miseráveis a quem não estendestes a mão, este sangue será derramado sobre vós, e vossa boa disposição servirá apenas para deixar vossas vozes mais fortes para suplicar a Deus, a vingança de sua infidelidade. Ah, meus caros ouvintes, etc.” Estas palavras patéticas, pronunciadas fortemente e acompanhadas de grandes gestos, fará sorrir uma plateia inglesa, pois na mesma medida que eles admiram, no teatro, as expressões empostadas e os movimentos forçados de eloquência, gostam, no púlpito, de uma simplicidade sem ornamentos. Um sermão na França é uma longa declamação, escrupulosamente dividida em três pontos, e recitada com entusiasmo. Na Inglaterra, um sermão é uma dissertação sólida, algumas vezes seca, que um homem lê para o povo, sem gestuais e sem nenhuma alteração brusca de voz. Na Itália, é uma comédia espiritual. É o que basta para se demonstrar o quão grande é a diferença entre os gostos das nações.

Bem sei que muitas pessoas não saberiam admitir este sentimento. Elas dirão que a razão e as paixões são as mesmas em todo o canto. Isto é verdade, mas elas se expressam de maneira diversa. Os homens, em todos os países, têm um nariz, dois olhos e uma boca. Contudo, o conjunto de características que formam a beleza na França, não terá sucesso na Turquia, tampouco a beleza turca na China, e o que há de mais amável na Ásia e na Europa, seria visto como monstruoso no país da Guiné. Uma vez que a natureza se mostra tão diferente de si mesma, como poderíamos querer submeter a leis gerais as artes, sobre as quais os costumes, ou seja, a inconstância, têm tanto domínio? Se, portanto, desejamos ter um

conhecimento um pouco maior das artes, é preciso nos informar sobre a maneira com que cada nação as cultiva. Não é suficiente, para conhecer o poema épico, ter lido Homero e Virgílio, tampouco é bastante, em matéria de tragédia, ter lido Sófocles e Eurípedes.

Devemos admirar aquilo que é universalmente belo nos antigos, devemos usufruir do que era belo em sua língua e em seus costumes, mas seria um estranho engano se quiséssemos os seguir em todos os passos. Nós definitivamente não falamos a mesma língua. A Religião, que é quase sempre o fundamento da poesia épica, é, entre nós, o oposto de sua mitologia. Nossos costumes são mais diversos em relação aos heróis do cerco de Tróia, do que aos costumes dos Americanos. Nossos combates, nossos cercos, nossas frotas, não têm a mínima semelhança. Nossa filosofia é completamente contrária à deles. A invenção da pólvora, da bússola, da imprensa, de tantas outras artes que recém têm aportado em nosso mundo, mudaram, de alguma maneira, a face do universo. É preciso pintar com cores verdadeiras, como os antigos, mas não é necessário pintar as mesmas coisas.

Pois que Homero nos apresente os seus deuses embriagados de néctar, e rindo sem parar da má vontade com que Vulcano os serve a bebida, teria sido bem visto em seu tempo, quando os deuses eram o que, entre nós, são as fadas. Mas hoje, certamente ninguém se arriscaria a representar em um poema, uma tropa de anjos e santos bebendo e gargalhando à mesa. Que diríamos de um autor que introduzisse em seu poema, seguindo os passos de Virgílio, Harpias furtando o jantar de seus heróis, e velhas embarcações se transformando em belas ninfas? Em poucas palavras, admiremos os antigos, mas que nossa admiração não se torne uma superstição cega. E não cometamos a injustiça contra a natureza humana, e contra nós mesmos, de cerrar nossos olhos perante a beleza que nos cerca, por ter olhos apenas para as antigas produções, sobre as quais não podemos emitir um juízo com tanta segurança.

Não há monumento na Itália que mereça mais atenção de um viajante do que *A Jerusalém* de Tasso. Milton honra os Ingleses tanto quanto o grande Newton. Camões está para os Portugueses como Milton está para os Ingleses. Seria certamente um grande prazer, e até uma grande vantagem para um homem pensante, analisar todos estes poemas épicos de natureza diversa, concebidos em séculos e em países tão distantes uns dos outros. Parece-me que há uma nobre

satisfação em admirar estes retratos vivos destes ilustres personagens gregos, romanos, italianos, ingleses, todos vestidos, se assim posso dizer, à moda de seu país.

Pretender pintar estes retratos é algo além de minhas capacidades. Tentarei apenas rabiscar um esboço de suas principais características, cabe ao leitor completar as falhas deste desenho. Vou apenas sugerir, ele irá julgar, e seu julgamento será justo, se lido com imparcialidade, e se ele não der ouvidos aos preconceitos aprendidos na escola, nem ao orgulho incompreensível que nos faz desprezar tudo aquilo que não pertence aos nossos costumes. Ele verá o nascimento, a ascensão e a decadência das artes, para depois vê-la ressurgir de suas ruínas. Ele acompanhará todas as suas mudanças, e conseguirá distinguir a beleza tal como era vista em todos os tempos e todas as nações, identificando as belezas locais que admiramos em um país e desprezamos em outro. Não precisará perguntar à Aristóteles o que deve pensar sobre um autor inglês ou português, nem a M. Perrault como deve julgar a *Ilíada*. Não se deixará tyrannizar por Scaliger nem por le Bossu, mas vai extrair suas regras da natureza e dos exemplos que terá diante de seus olhos, e ele julgará entre os deuses de Homero e o Deus de Milton, entre Calypso e Didon, entre Armida e Eva.

Se as nações da Europa, em vez de desprezarem injustamente umas às outras, se dispusessem a prestar uma atenção menos superficial às obras e às maneiras de seus vizinhos, não para fazer chacota, mas para se beneficiar, talvez deste comércio mútuo de observações nascesse o tal gosto universal, que procuramos inutilmente.

II - HOMERO

Homero viveu, provavelmente, por volta de oitocentos e cinquenta anos antes da era cristã, e certamente era contemporâneo de Hesíodo. O próprio Hesíodo nos afirma que escreve da época seguinte à da guerra de Tróia, e que esta época, na qual vivia, terminaria com a geração então existente. Portanto, é certo que Homero floresce duas gerações após a guerra de Troia. Assim, ele pode ter visto, durante sua

infância, alguns anciãos que estiveram naquela batalha, e deve ter conversado muitas vezes com gregos da Europa e da Ásia que viram Ulisses, Menelau e Aquiles pessoalmente.

Quando ele compôs a *Ilíada*³⁰ (supondo que ele seja o único autor de tal obra), não fez mais do que pôr em versos uma parte da história e das fábulas de seu tempo. Os gregos de então só contavam com os poetas para cumprir o papel de historiadores e teólogos, e somente quatro séculos mais tarde que se submetem a escrever a história em prosa. Esse uso, aparentemente ridículo a muitos leitores, era bem justificável: Um livro, naquele tempo, era uma coisa tão rara quanto é um bom livro nos dias de hoje. Ao invés de levar à público a história in-folio de cada aldeia, como fazemos hoje, transmitia-se para a posteridade apenas os grandes acontecimentos, os de maior interesse. O culto aos deuses e a história de grandes homens eram os únicos assuntos tratados neste pequeno número de escritos. Eram compostos em versos, entre os gregos e entre os egípcios, por que eram destinados a serem guardados no coração, e a ser cantados, como era o costume daquelas pessoas, tão diferentes de nós. Até Heródoto, só existia, entre eles, histórias cantadas em verso, e em nenhum momento essa poesia deixava de ser acompanhada de música.

A respeito de Homero, suas obras são tão conhecidas quanto é grande nossa ignorância sobre sua pessoa. Tudo que sabemos realmente é que, muito tempo depois de sua morte, estátuas e templos foram construídos em sua homenagem. Sete grandes cidades disputam a honra de tê-lo visto nascer, mas a opinião comum é que, em vida, ele mendigava por essas cidades. O homem cuja posteridade transformou em um deus, viveu desprezado e miserável. Duas coisas bastante compatíveis.

A *Ilíada*, que é a grande obra de Homero, é cheia de deuses e de combates pouco verossímeis, temática que têm um apelo natural entre os homens. Eles amam o que lhes parece terrível, são como crianças que escutam avidamente histórias de

³⁰ Sugestão de traduções disponíveis:

HOMERO. **Odisseia**, Tradução: Trajano Vieira - São Paulo, SP: Editora 34, 2014.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução: Frederico Lourenço - São Paulo, SP: Editora Penguin Companhia, 2013.

bruxas, que as deixam assustadas. Existem fábulas para todas as idades, e não existe nação que não tenha suas próprias. Dois temas, que preenchem toda a *Ilíada*, são alvo das duas grandes críticas que se faz a Homero: a extravagância de seus deuses e a grosseria de seus heróis. É a mesma coisa de criticar um pintor por ter vestido suas figuras com os trajes de seu tempo. Homero retratou os deuses tal como era a crença da época, e os homens, tal como eram na realidade. Não há grande mérito em identificar o absurdo dentro de teologias pagãs. Por outro lado, é preciso ser um tanto desprovido de gosto para não gostar de algumas fábulas de Homero. Se a ideia das três Graças que devem sempre acompanhar a deusa da beleza, se a cintura de Vênus, são de sua própria lavra, quantos elogios devemos a Homero por ter tão belamente ornado essa religião que tanto criticamos? E se essas fábulas já existiam antes dele, podemos desprezar um século que tenha criado alegorias tão perfeitas e tão charmosas?

Quanto ao que chamamos grosseria nos heróis de Homero, nós podemos gargalhar o quanto quisermos ao ver Pátroclo, no nono canto da *Ilíada*, colocar três pernis de carneiro em uma panela, ligar e assoprar o fogo, e preparar o jantar com Aquiles. Aquiles e Pátroclo não são menos brilhantes por isso. Carlos XII, rei da Suécia, cuidou de sua cozinha durante seis meses em Demir-Tocca, e não perdeu nada de seu heroísmo; e a maior parte de nossos generais, que levam aos acampamentos todo o luxo de uma corte afeminada, terão bastante dificuldade para se equiparar a esses heróis, que cozinham para si. Nós podemos fazer chacota da princesa Nausicaa, que, seguida de suas damas de companhia, vai lavar suas vestes e as do rei e da rainha. Nós podemos achar ridículo que as filhas de Augusto tenham costurado as vestes de seu pai, enquanto ele comandava metade do universo. Isto não impede que uma simplicidade tão respeitável se equipare em valor às pompas vãs, à ociosidade e à moleza com que as pessoas de alto escalão são nutridas.

Se alguém acusa Homero de ter louvado demais a força de seus heróis, é por que, antes da invenção da pólvora, a força dos corpos decidiam tudo em uma batalha, e que esta força era a origem de todo o poder entre os homens, e que, somente por essa superioridade, as nações do norte conquistaram nosso hemisfério, desde a china até o monte Atlas. Os antigos se ufanavam por ser robustos, e encontravam prazer em exercícios violentos. Eles jamais passariam seus dias em suas carruagens, protegidos das intempéries do tempo, para carregar languidamente

de uma mansão à outra, seu enfado e sua inutilidade. Em uma palavra: Homero tinha que representar um Ajax e um Heitor, não um cortesão de Versailles ou de Saint-James.

Depois de ter feito justiça à substancia dos temas dos poemas de Homero, este seria o momento para passar a examinar a maneira com que ele os trata, e de se atrever a julgar o valor de suas obras. Mas tantas penas sábias já escreveram e esgotaram o assunto, que vou limitar-me a apenas uma reflexão, sobre a qual aqueles que se dedicam às belas-letras podem, talvez, retirar alguma utilidade.

Se, por um lado, Homero foi agraciado com templos, ele também encontrou muitos infiéis que zombaram de sua divindade. Houve, em todos os séculos, sábios e pensadores que o trataram como um escritor lamentável, enquanto outros se ajoelharam perante ele.

Este pai da poesia é, há algum tempo, objeto de grande controvérsia na França. Perrault começou a querela contra Despréaux, mas levou para a batalha armamentos um tanto desproporcionais. Escreveu seu livro traçando paralelos entre os antigos e os modernos. Nota-se ali um espírito bastante superficial, nenhum método e muito desprezo. O temível Despréaux subjuga seu adversário só revelando seus equívocos, de modo que o combate é encerrado com meras risadas às custas de Perrault, sem sequer se começar a discutir o cerne da questão. Desde então, Houdart de La Motte requentou a briga: Ele não tinha conhecimento da língua grega, mas seu espírito, de alguma maneira, preencheu esta lacuna. Poucas obras foram escritas com tanta arte, distinção e fineza quanto suas dissertações sobre Homero. Madame Dacier, conhecida por ter uma erudição que invejaríamos em um homem, apoiou a causa de Homero com a fúria de um comentador. É como se a crítica de M. de La Motte tivesse sido escrita por uma mulher espirituosa, e a de madame Dacier, por um homem sábio. O primeiro, por sua ignorância da língua grega, não pôde sentir a beleza do autor que atacava, a outra, tomada pela superstição dos comentadores, foi incapaz de perceber os defeitos do autor que tanto adorava.

Quanto a mim, logo que li Homero, percebi os erros grosseiros que justificam as críticas, e também as belezas, que são maiores que os erros. Não pude acreditar que um mesmo gênio tenha concebido todos os cantos da *Ilíada*. Na verdade, não se conhece entre os latinos, nem entre nós, nenhum autor que tenha caído tão baixo, depois de ter subido tão alto. O grande Corneille, gênio no mínimo comparável a

Homero, concebeu, a bem da verdade, *Pertharite*, *Suréna* e *Agésilas* antes de escrever *O Cinna* e *Polyeute*. Mas *Suréna* e *Pertharite* são temas mais mal escolhidos do que mal escritos: estas tragédias são bem fracas, mas não são cheias de absurdos, de contradições e de erros grosseiros. Por fim, encontrei na Inglaterra o que procurava para desenvolver o paradoxo da reputação de Homero. Shakespeare, seu principal poeta trágico, dificilmente recebe na Inglaterra um epíteto menor do que divino. Não vi, na *Andrômaca* de Racine, tão bem traduzida por Phillips, ou no *Catão* de Addison, uma sala de espetáculos tão cheia quanto nas velhas peças de Shakespeare. Suas peças são monstros em forma de tragédia. Há as que duram vários anos, onde se batiza o herói no primeiro ato, e ele morre de velhice no quinto. Nelas vemos bruxas, camponeses, bêbados, bufões, coveiros cantando árias, bebendo e brincando com a cabeça dos mortos, enquanto cavam sepulturas. Enfim, imaginai o que puder de mais monstruoso e de mais absurdo, e vais encontrar em Shakespeare. Quando comecei a estudar a língua inglesa, não conseguia compreender como uma nação tão esclarecida podia admirar um autor tão extravagante. Mas desde que adquiri um conhecimento maior da língua, pude perceber que os ingleses tinham razão, e que era impossível que toda uma nação se equivocasse em seu sentimento, e estivesse errada em se divertir. Eles percebiam, como eu, os equívocos e grosserias de seu autor favorito, mas sentiam, mais do que eu, suas belezas, tão singulares que são como relâmpagos que brilham nas noites mais profundas. Há cento e cinquenta anos ele desfruta desta reputação, os autores que vieram depois serviram mais para aumentá-la, do que para a diminuir. A grande sensibilidade o autor de *Catão*, e os talentos que o tornaram secretário de estado, não foram suficientes para o colocar no mesmo patamar de Shakespeare. Tal é o privilégio deste gênio da invenção: ele traça um caminho para si por onde ninguém caminhou antes dele; ele o percorre sem guia, sem arte, sem regra; ele vagueia no seu caminho, e deixa bem para trás tudo aquilo que não passa de racionalidade e de precisão. Quase tal qual Homero: ele criou sua arte e a deixou imperfeita, mas, ainda que caótica, sua luz brilha desde então por todos os cantos.

O *Clovis* de Desmarets, *A Donzela* de Chapelain, estes poemas, famosos por serem patéticos, são, à luz das regras, conduzidos com mais regularidade do que a *Ilíada*; assim como o *Pyrame*, de Pradon é mais exato do que o *Cid*, de Corneille. Existem algumas pequenas novelas, onde os eventos são melhor encadeados,

preparados com mais artifício, arranjados com mil vezes mais indústria do que em Homero. No entanto, uma dúzia de belos versos da *Ilíada* estão acima da perfeição dessas ninharias, tal qual um grande diamante, obra bruta da natureza, prevalece sobre as bugigangas de ferro e de latão, por melhor que possam ter sido forjadas por mãos hábeis. O grande mérito de Homero é ter sido um pintor sublime. Inferior a Virgílio em todo o resto, ele lhe foi superior nesta particularidade. Se ele descreve um exército em marcha, “é um fogo voraz, que empurrado pelo vento, consome a terra diante dele”. Se é um deus que se transporta de um lugar a outro, “ele dá três passos, e ao quarto chega ao fim da terra”. Quando ele descreve a cintura de Vênus, não existe quadro de Albano que se aproxime dessa agradável pintura. Se desejava fazer ceder a cólera de Aquiles, ele personificava as preces: “Elas são meninas do mestre dos deuses, elas caminham tristemente, com o semblante coberto de confusão, os olhos encharcados de lágrimas, e não podem se sustentar sobre seus pés cambaleantes; elas seguem, de longe, o insulto, o insulto arrogante que corre sobre a terra com pés ligeiros, erguendo sua face audaciosa”. É aqui, sem dúvida, que não podemos nos privar de ficarmos um pouco revoltados contra Lamotte Houdard, da Academia Francesa, que, em sua tradução, estrangulou essa bela passagem e assim a reduziu a dois versos:

"On apaise les dieux ; mais, par des sacrifices,
De ces dieux irrités on fait des dieux propices"

Apaziguamos os deuses, mas, por sacrifícios,
Destes deuses irritados, fazemos deuses propícios.*

Que maravilhoso dom da natureza é o espírito! Ele impediu M. de Lamotte de sentir essas grandes belezas da imaginação, e este acadêmico tão engenhoso acreditou que algumas antíteses, alguns volteios delicados, poderiam compensar a falta deste grande tratado de eloquência! Lamotte suprimiu um grande número de defeitos em Homero, mas não conservou beleza alguma. Ele fez um pequeno esqueleto a partir de um corpo descomunal, ainda que desproporcional e com sobrepeso. Em vão, todos os jornais teceram loas a Lamotte, em vão e com toda a arte possível, o sustentaram com todos os méritos, tomaram-lhe partido, mas não foi

suficiente: seus pares, seus elogios, sua tradução, tudo desapareceu, mas Homero permaneceu.

Aqueles que não conseguem perdoar os erros de Homero em favor de suas belezas são, em sua maioria, espíritos filosóficos que sufocaram em si mesmos todo o sentimento. Encontramos nos pensamentos de M. Pascal que não existe absolutamente beleza poética, e que, na falta dela, inventamos grandes palavras, como erva fatal, bela estrela, e é isto que chamamos de beleza poética. O que prova tal passagem, senão que o autor falava do que não entendia? Para julgar os poetas, é preciso saber sentir, é preciso ter nascido com alguma centelha da chama que arde naqueles que queremos conhecer. Assim como para avaliarmos a música, não basta fazermos cálculos matemáticos sobre a proporção dos tons, é preciso ter ouvido e alma.

Não creiamos, pois, que possamos conhecer os poetas pelas traduções, isto seria como querer perceber as cores de um quadro através de uma estampa. as traduções aumentam as falhas de uma obra, e lhes estragam as belezas. Quem não leu Mme. Dacier não leu Homero, é somente em grego que se pode ver o estilo do poeta, cheio de extremas negligências, mas nunca afetado, e adornado com a harmonia natural da mais bela língua jamais falada pelo homem. Enfim, veremos Homero em si mesmo, e o encontraremos como seus heróis, cheio de defeitos, mas sublime. Ai daqueles que o imitarão na economia de seu poema! Feliz os que pintarem os detalhes como ele! E é precisamente nesses detalhes, que a poesia encanta os homens.

III - VIRGILIO

Não devemos levar em consideração as biografias de Virgílio que encontramos nos cabeçalhos das muitas edições das obras deste grande homem. Elas são repletas de histórias infantis e ridículas. Nelas, é representado como uma espécie de chalante e de vidente, que adivinha que o potro enviado como presente a Augusto nasceu de uma égua doente, e que, quando questionado sobre o segredo do nascimento do imperador, responde que Augusto era filho de um padeiro, pois

não havia recebido como recompensa do imperador nada além de nacos de pão. Não sei por que cargas d'água a memória de grandes homens é sempre desfigurada por essas histórias sem graça. Atenhamo-nos ao que sabemos com certeza a respeito de Virgílio. Ele nasceu no ano 684 da fundação de Roma, na aldeia de Andez, localizada na região de Mântua, no âmbito do primeiro consulado do grande Pompeu e de Crassus. Os idos de outubro, por volta do decimo quinto dia deste mês, tornaram-se para sempre famosos por ocasião do seu nascimento: *Octobris Maro idus consecravit*, diz Martial. Viveu apenas cinquenta e dois anos, e morreu em Brindisi, tendo ido à Grécia para dar, já na aposentadoria, uma última mão de tinta em sua *Eneida*³¹, que passou onze anos a compor.

Ele foi o único poeta épico que gozou, ainda em vida, de sua reputação. Os sufrágios e a amizade de Augusto, de Mecenas, de Tucca, de Pollion, de Horácio, de Gallus, não foram de pouca serventia, sem dúvida, para orientar os julgamentos de seus contemporâneos, talvez sem isto não lhe teriam feito justiça tão cedo. De qualquer forma, tamanha era a veneração que se tinha por ele em Roma, que um dia, sendo visto no teatro logo após terem recitado alguns de seus versos, a multidão se levantou em aplausos e aclamações, honra que costumavam render apenas aos imperadores. Ele nasceu com um temperamento doce, modesto e até mesmo tímido, frequentemente se escondia, enrubescido, da multidão que se reunia para vê-lo. Ele era um tanto envergonhado de sua glória, seus modos eram simples, negligenciava seus trajes e sua aparência, mas esta negligência era amável, ele deliciava seus amigos com esta simplicidade que combinava tão bem com seu gênio, e que parecia ter sido concedida aos homens verdadeiramente grandes, para suavizar a inveja.

Como os talentos são limitados, e raramente acontece de se tocar duas extremidades de uma só vez, diziam que ele não era o mesmo quando escrevia em prosa. O filósofo Sêneca nos adverte que Virgílio não foi tão bem-sucedido em prosa, assim como Cícero não obteve muito êxito em versos. No entanto, nos restam alguns belos versos de Cícero. Por que Virgílio não se submeteria à prosa, uma vez que Cícero se elevou algumas vezes à poesia?

³¹ Sugestão de tradução disponível: VIRGILIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes - São Paulo, SP: Editora 34, 2016.

Horácio e ele foram cobertos de bens por Augusto. Este feliz tirano sabia bem que um dia sua reputação iria depender deles. Acontece igualmente, que a ideia que estes dois escritores nos passam de Augusto suprimiu o horror de seus propósitos, eles nos fizeram gostar de sua memória, eles, ousou dizer, iludiram toda a terra. Virgílio morreu rico o suficiente para deixar somas consideráveis para Tucca; para Varius, Mecenas, e até mesmo para o imperador. Sabemos que ele ordenou, em seu testamento, que se queimasse sua *Eneida*, pois ele não estava satisfeito, mas logo foi abandonada a ideia de obedecer a seu último desejo. Temos também os versos que Augusto escreveu sobre esta ordem que Virgílio dera em seu leito de morte, belos versos, que parecem partir do coração:

“Ergone supremis potuit vox improba verbis
 Tam dirum mandare nefas ? ergo ibit in ignes,
 Magnaque doctiloqui morietur musa Maronis?” etc.

Esta obra, que o autor condenou às chamas, é também, com seus defeitos, o mais belo monumento que nos resta da antiguidade. Virgílio retirou o tema de seu poema das tradições fabulosas transmitidas até ele pela superstição popular. Quase da mesma forma, Homero fundou sua *Ilíada* sobre a tradição do século de Troia. Portanto, na verdade, é pouco crível que Homero e Virgílio tenham se submetido por acaso a esta regra bizarra que P. Le Bossu pretensiosamente estabeleceu: a de escolher o tema antes dos personagens, e arranjar todas as ações que se passam no poema antes de saber a quem serão atribuídas. Esta regra pode ter seu lugar na comédia, que é apenas uma representação ridícula do século, ou em um romance frívolo, que não passa de uma trama de pequenas intrigas, os quais não precisam nem da autoridade da história, nem do peso de um nome célebre.

Os poetas épicos, ao contrário, são obrigados a escolher um herói conhecido, cujo nome sozinho possa se impor ao leitor, e situá-lo em um ponto da história interessante por si mesmo. Todo o poeta épico que seguir a regra de Le Bossu, pode ter certeza que jamais será lido. Felizmente, é impossível segui-la, pois se tireis vosso assunto inteiramente de sua imaginação, para depois escolher algum acontecimento histórico para se adaptar a sua fábula, todos os anais do universo não poderiam fornecer um acontecimento que esteja completamente conforme vosso

plano; haverá a necessidade de alterar um para se enquadrar no outro, e existe algo mais ridículo do que começar a construir algo que logo sereis obrigado a demolir?

Virgílio associou, portanto, todos esses diferentes materiais que estavam espalhados e em diferentes livros, os quais podemos encontrar, alguns deles, em Dionísio de Halicarnasso. Este historiador traçou o exato curso da navegação de Enéas, e não esqueceu nem a fábula das harpias, nem as previsões de Celeno, nem o pequeno Ascânio, que reclama que os Troianos comeram seus pratos, etc. Da metamorfose do navio de Enéas em ninfas, Dionísio de Halicarnasso não menciona uma palavra, mas o próprio Virgílio tem o cuidado de nos advertir que este conto pertence a uma antiga tradição, *Prisca fides facto, sed famma perennis*: parece até que ele se envergonha desta fábula pueril, e quer desculpar a si mesmo por se recordar desta credence popular. Se considerarmos desta maneira as diversas passagens de Virgílio que causam choque à primeira vista, seremos menos propensos a condená-lo.

Não é verdade que permitiríamos a um autor francês, que tomasse Clovis como seu herói, falar da santa ampola que uma pomba teria trazido dos céus, na cidade de Reims, para ungir o rei, e que ainda é conservada com fé naquela cidade? Um inglês que cantasse o rei Artur, não teria a liberdade de falar do mago Merlin? Esse é o destino de todas aquelas fábulas antigas, que se escondem atrás da origem de cada povo, respeitamos sua antiguidade, rindo de seu absurdo. Enfim, por mais desculpável que seja incluir tais fábulas em nossas obras, penso que ainda melhor seria rejeitá-las inteiramente. Somente um leitor sensato verá que esses fatos merecem ser desprezados, ao passo que um ignorante vulgar vai crer neles.

A respeito da construção de sua fábula, Virgílio foi desaprovado por alguns críticos, e louvado por outros, por ter se submetido a imitar Homero. De minha parte, ousou arriscar minha impressão de que ele não merece, nem as reprovações, nem os elogios. Ele não pôde evitar de incluir em sua ação os deuses de Homero, que por sinal eram os seus também, e que, conforme a tradição, guiaram, eles mesmos, Enéas na Itália, mas seguramente ele o fez com mais bom senso que o poeta grego. Ele fala, como o outro, do século de Tróia, mas ousou dizer que há mais arte, e belezas mais comoventes, na descrição de Virgílio do que em toda a Ilíada de Homero. Exclama-se que o episódio de Didon segue aquele de Circe e Calipso, e que Enéas desce aos infernos apenas para imitar Ulisses. Ao leitor basta comparar

estas pretensas cópias com o suposto original, e encontrará uma enorme diferença. Homero fez Virgílio, dizem, mas se é assim, sem dúvida fez sua mais bela obra.

É bem verdade que Virgílio emprestou do grego algumas analogias, algumas descrições, as quais, mesmo as mais ordinárias, estão aquém das originais. Quando Virgílio é grande, é ele mesmo, e se tropeça de vez em quando, é porque se dobra a seguir os passos de outro.

Já ouvi muitas críticas a Virgílio sobre a esterilidade das suas invenções: comparando-o àqueles pintores que não sabem variar suas figuras. Vejam, dizem, que grande profusão de personagens Homero lançou mão em sua *Ilíada*; ao passo que na *Eneida*, o forte Cloanthe, o bravo Gyas e o fiel Achate são personagens insípidos, criados de Enéas, nada mais, cujos nomes servem apenas para preencher alguns versos. Esta observação me parece justa, mas ousou dizer que ela se volta a favor de Virgílio. Ele canta as ações de Enéas, Homero, a ociosidade de Aquiles. O poeta grego tinha a necessidade de compensar a ausência de seu principal herói, e, como seu talento era o de pintar quadros em vez de ornar com arte a trama de uma fábula interessante, ele seguiu o impulso de seu gênio, representando mais com força do que com a escolha de personagens brilhantes, mas que não emocionam. Virgílio, ao contrário, sentiu que não devia enfraquecer seu principal personagem e perdê-lo na confusão: Ele queria, e devia fixar nossa atenção somente em Enéas, objetivo que nunca perdeu de vista. Qualquer outro método teria arruinado seu poema.

Saint-Évremond dizia que Enéas era mais propenso a ser fundador de uma ordem de monges do que de um império. É verdade que Enéas, para muitos, passa mais por um devoto do que por um guerreiro, mas esse pré-julgamento é causado por uma falsa ideia de coragem. Essas pessoas têm os olhos deslumbrados pela raiva de Aquiles, e pelos feitos gigantescos dos heróis de romance. Se Virgílio fosse menos sábio, se ao invés de representar a coragem plácida de um chefe prudente, tivesse pintado a audácia imprudente de Ajax e Diomedes, que combateram contra os deuses, ele poderia ter vantagem com esses críticos, mas talvez merecesse menos agradar aos homens sensatos.

Vamos à grande e universal objeção que se faz contra a *Eneida*: Os seis últimos cantos, dizem, são indignos dos seis primeiros. Minha admiração por este grande gênio não me faz fechar os olhos para esse defeito, e sou convencido que ele

sentia o mesmo, e que esta era a verdadeira razão pela qual ele esteve determinado a queimar sua obra. Ele não quis recitar a Augusto nada além do primeiro, segundo, quarto e sexto livros, que são efetivamente a parte mais bela da *Eneida*. Não é dado aos homens serem perfeitos. Virgílio esgotou tudo o que a imaginação tem de maior na descida de Enéas aos infernos, ele disse tudo ao coração nos amores de Didon, o terror e a compaixão não poderiam ir mais longe do que na descrição da queda de Troia: desta imensa elevação, que ele atingiu bem no meio de seu voo, ele só poderia descer. O projeto do casamento de Enéas com Lavínia, que ele jamais tinha visto, já não nos interessa depois dos amores de Didon. A guerra contra os latinos, que começa por ocasião de um cervo ferido, pode somente arrefecer uma imaginação aquecida pela ruína de Troia. É bem difícil de se elevar quando o assunto perde altura. Entretanto não se deve crer que os seis últimos cantos da *Eneida* sejam desprovidos de beleza. Não há nenhum em que não se reconheça Virgílio, é que a força que sua arte arrancou deste terreno ingrato é quase inacreditável, observamos em tudo a mão de um homem sábio que luta contra as dificuldades, ele organiza com critério tudo aquilo que a brilhante imaginação de Homero tinha espalhado numa profusão sem regras.

De minha parte, se me é permitido dizer, o que me dói mais nos últimos seis livros da *Eneida* é que somos tentados, ao lê-los, a tomar partido de Turnus contra Enéas. Eu vejo em Turnus um jovem príncipe apaixonado, prestes a se casar com uma princesa, que o repudia, mas é ajudado em sua paixão pela mãe de Lavínia, que o ama com um filho, os Latinos e os Rútulos desejam igualmente este casamento, que parece assegurar a tranquilidade do povo, a felicidade de Turnus, a de Amata, e mesmo a de Lavínia. Em meio a tão doces esperanças, quando se aproxima o momento de tantas felicidades, eis que chega um estrangeiro, um fugitivo, vindo da costa africana. Ele envia uma embaixada ao rei Latino pedindo asilo, o bom velho rei começa por lhe oferecer sua filha, coisa que Enéas não havia pedido; logo após, tem início uma guerra cruel, deflagrada quase por acaso, e por uma aventura pequena e ordinária. Turnus, lutando por sua amante, é morto impiedosamente por Enéas, a mãe de Lavínia, em desespero, se mata. E o confuso rei latino, durante esse tumulto, não sabe se aceita ou recusa Turnus como seu genro, nem se faz a guerra ou a paz, se retira para os fundos de seu castelo,

deixando Turnus e Enéas se digladiarem por sua filha, certo de que terá um genro, seja ele quem for.

Teria sido fácil, penso eu, consertar essa grande falha: seria preciso, talvez, que Enéas livrasse Lavínia de um inimigo, em vez de lutar com um jovem e amável pretendente, que tinha tanto direito sobre ela, e socorresse o velho rei Latino, em vez de devastar seu país. Ele fica com a pecha de sequestrador de Lavinia: eu adoraria que ele fosse o vingador, que ele tivesse um rival que pudéssemos odiar, a ponto de voltar o interesse para o herói, uma tal disposição poderia ter sido fonte de novas belezas. Mesmo o pai e a mãe de Lavínia, a jovem princesa, poderiam se tornar personagens mais adequados para se desenvolver. Mas minha presunção já está indo longe demais, não cabe a um jovem pintor ousar repreender os defeitos de um Raphael, então não posso mais dizer, como Corrège: *Son pittore anch'io*.

IV - LUCANO

Após termos passado os olhos por Homero e Virgílio, é inútil detê-los em seus copistas. Passarei em silêncio por Estácio e Silius Italicus, um fraco e outro monstruoso imitador da *Ilíada* e da *Eneida*, mas não podemos omitir Lucano, cujo gênio original abriu um novo caminho. Ele não imitou coisa alguma, não deve a ninguém seus defeitos, nem suas belezas, e merece por isso uma atenção especial.

Lucano era de uma antiga casa da ordem de cavalaria. Ele nasceu em Córdoba, na Espanha, sob o império de Calígula. Não tinha mais do que oito meses quando foi trazido para Roma, onde foi educado na casa de Sêneca, seu tio. Isto é suficiente para impor silêncio aos críticos que puseram em dúvida a pureza de sua linguagem; eles tomam Lucano por um espanhol que escreveu versos latinos. Enganados por seu preconceito, esses críticos acreditaram encontrar, em seu estilo, barbarismos que não existem, e que, supondo que existissem, certamente não poderiam ser percebidos por nenhum moderno. Inicialmente ele foi um favorito de Nero, até que cometeu a nobre imprudência de disputar contra ele em um concurso de poesia, no qual teve a perigosa honra de triunfar. O tema que trataram ambos foi

Orfeu. A ousadia que tiveram os jurados em declarar Lucano vencedor é uma prova bastante convincente da liberdade que gozavam nos primeiros anos deste reinado.

Enquanto Nero deleitava os romanos, Lucano acreditou poder lhe fazer apologias, e o louvava até com bastante lisonja, e somente nisto ele imitou Virgílio, que teve a fraqueza de incensar Augusto de tal maneira que nenhum homem deveria fazer por outro homem. Nero logo desmentiu estes elogios ultrajantes que Lucano havia lhe dedicado. Ele forçou Sêneca a conspirar contra ele, Lucano entra nesta famosa conspiração, cuja descoberta ceifou a vida de trezentos romanos do primeiro escalão. Estando condenado à morte, abriu suas veias em um banho quente, e morreu recitando versos de sua *Farsália*³², que exprimiam o tipo de morte em que expirava.

Ele não foi o primeiro a escolher uma história recente como tema de um poema épico. Varius, um contemporâneo, amigo e rival de Virgílio, mas cujas obras foram perdidas, havia executado com sucesso essa tarefa perigosa. A proximidade dos tempos, a notoriedade pública da guerra civil, o século esclarecido, político e pouco supersticioso em que viveram César e Lucano, a solidez de seu tema, suprimiam de seu gênio toda a liberdade de uma invenção fabulosa. A grandeza verdadeira destes heróis reais que ele tinha que pintar com naturalidade, eram um novo desafio. Os romanos, do tempo de Cesar, eram personagens com características bem diversamente importantes em relação a Sarpedon, Diomedes, Mezentius e Turnus. A guerra de Troia era brincadeira de criança em comparação às guerras civis de Roma, onde os maiores comandantes e os maiores homens até então, disputavam o império de metade do mundo conhecido.

Lucano não se atreveu a desviar-se da história, por isso apresentou um poema seco e árido. Ele quis compensar esta falta de invenção com a grandeza de sentimentos, mas frequentemente disfarçava a *secura* com uma grandiloquência exagerada. Assim resulta que Aquiles e Enéas, que eram pouco importantes por si mesmos, tornam-se importantes em Homero e Virgílio, e que César e Pompeu por vezes se apequenam em Lucano. Não há, em seu poema, uma descrição brilhante

³² Sugestão de tradução disponível: LUCANO. *Farsália - Cantos de I a V*. Introdução, tradução e notas de Brunno V. G. Vieira - Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2015

como as de Homero, ele não conhece, como Virgílio, a arte de narrar sem dizer nada de mais, não tem sua elegância, nem sua harmonia. Ainda assim, encontram-se na *Farsália*, belezas que não estão na *Ilíada* nem na *Eneida*. Em meio a suas declamações empoladas, há aqueles pensamentos másculos e arrojados, aquelas máximas políticas, das quais Corneille é repleto, alguns de seus discursos carregam a majestade de um Tito-Lívio, a força de um Tácito. Ele pinta como Salustiano. Em poucas palavras, ele é grande em todos os momentos em que não quer ser poeta, como em um só verso como este, falando de Cesar:

Nil actum reputan , si quid superesset agendum

Vale a pena, seguramente, uma descrição poética.

Virgílio e Homero bem fizeram ao trazer as divindades à cena, Lucano, igualmente, bem fez ao deixá-las de fora. Jupiter, Juno, Marte, Venus, foram ornamentos necessários nas ações de Enéas e de Agamenon. Sabia-se muito pouco a respeito destes heróis fabulosos; eram como os campeões de jogos olímpicos que Pindaro cantava, a respeito dos quais pouco havia a se dizer, então era preciso incluir um Castor, um Polux ou um Hercules nos panegíricos. Os primórdios claudicantes do império romano necessitavam ser revelados pela ação desses deuses, mas Cesar, Pompeu, Cato e Labienus viveram em um século diferente do de Enéas, as guerras civis de Roma eram muito graves para esses jogos de imaginação. Que papel César teria, no plano da *Farsália*, se Isis viesse lhe trazer sua espada, ou se Vênus descesse em uma nuvem de ouro em seu socorro?

Aqueles que tomam os rumos de uma arte pelos princípios desta mesma arte são persuadidos de que um poema não se sustentaria sem divindades, pois na *Ilíada* está cheio delas. Mas estas divindades são tão pouco essenciais ao poema, que a mais bela passagem em Lucano, e talvez em qualquer outro poeta, é o discurso de Catão, no qual este inimigo estóico das fábulas desdenha de ir ao templo de de Jupiter Ammon. Me sirvo da tradução de Brébeuf³³, apesar de suas falhas.

³³ Nota do tradutor: Optamos por deixar essa citação no original, por não se tratar de uma tradução explicativa, feita pelo autor, mas uma análise da tradução de Brébeuf.

“Laissons, laissons, dit-il, un secours si honteux
 A ces ames qu'agite un avenir douteux.
 Pour être convaincu que la vie est à plaindre,
 Que c'est un long combat dont l'issue est à craindre,
 Qu'une mort glorieuse est préférable aux fers,
 Je ne consulte point les dieux ni les enfers...
 Alors que du néant nous passons jusqu'à l'être,
 Le ciel met dans nos coeurs tout ce qu'il faut connaître.
 Nous trouvons Dieu par-tout, par-tout il parle à nous;
 Nous savons ce qui fait pu détruit son courroux;
 Et chacun porte en soi ce conseil salutaire,
 Si le charmé des sens ne le force à se taire,
 Pensez-vous qu'à ce temple un Dieu soit limité ?
 Qu'il ait dans ces déserts caché la vérité ?
 Faut-il d'autre séjour à ce. monarque auguste,
 Que les cieux, que la terre, et que le coeur du juste ?
 C'est lui qui nous soutient, c'est lui qui nous conduit,
 C'est sa main qui nous guide, et son feu qui nous luit;
 Tout ce que nous voyons est cet être suprême...
 C'est donc assez, Romains, de ces vives leçons
 Q'u'il grave dans notre âme au point que nous naissons
 Si nous n'y savons pas lire nos aventures
 Percer avant les temp dans les choses futures
 Loin d'appliquer en vain nos soins à les chercher
 Ignorons sans douleur ce qu'il veut nous cacher”

Não é, portanto, por não fazer uso no ministério dos deuses, mas por ter ignorado a arte de bem conduzir os afazeres dos homens, que Lucano é tão inferior a Virgílio. Precisava, depois de ter pintado César, Pompeu e Catão com traços tão fortes, ter os feito agir de maneira tão fraca! Quase não passa de uma gazeta cheia de declamações: me faz lembrar um pórtico imenso e majestoso que conduz a ruínas.

Depois que o império romano foi destruído pelos Bárbaros, muitas línguas se formaram dos destroços do Latim, assim como muitos países se ergueram sobre as ruínas de Roma. Os conquistadores levaram por todo o ocidente sua barbárie e sua ignorância, todas as artes pereceram, e quando, depois de oitocentos anos, começaram a renascer, elas renasceram Góticas e Vândalas. O que nos restou, infelizmente, da arquitetura e da escultura daqueles tempos é um conjunto bizarro de grosserias e bugigangas. O pouco que se escreveu, segue o mesmo gosto. Os monges conservaram a língua latina para corrompê-la. Os Francos, os Vândalos, os Lombardos misturaram e este latim, seu jargão estéril e irregular. Por fim a língua italiana, como filha mais velha da latina, se poliu primeiro, em seguida, a espanhola, e então a língua francesa e a inglesa se aperfeiçoaram.

A poesia foi a primeira arte a ser cultivada com sucesso. Dante e Petrarco escreveram em um tempo onde não havia sequer uma obra suportável em prosa: coisa estranha, que quase todas as nações do mundo tiveram poetas antes de qualquer outro tipo de escritor! Homero floresceu na Grécia mais de um século antes que aparecesse o primeiro historiador. Os cânticos de Moisés são o monumento mais antigo entre os Hebreus. Encontramos canções entre os Caribenhos, que ignoravam todas as artes. Os bárbaros das cortes do mar Báltico tinham suas famosas rimas, num tempo em que sequer sabiam ler. Isto prova, de passagem, que a poesia é mais natural aos homens que se pensa.

De qualquer maneira, Tasso estava ainda no berço, quando Trissino, autor da famosa *Sophonisba*, primeira tragédia escrita em uma língua vulgar, iniciou seu poema épico. Escolheu como tema “A Itália libertada dos Godos por Bélisaire, sob o império de Justiniano”. Seu plano foi sábio e regular, mas a poesia era fraca. Entretanto, a obra foi bem-sucedida, e esta aurora do bom gosto brilhou por algum tempo, até que foi ofuscada pelo brilho, no grande amanhecer de Tasso.

Trissino era um homem de extenso conhecimento e grande capacidade. Serviu Leon X, que lhe confiou grandes afazeres. Foi embaixador, junto a Carlos V, mas por fim decidiu sacrificar sua ambição e a pretensa solidez de seu emprego pelo seu amor às letras, bem diferente de alguns homens célebres, que vimos abandonar, e até desprezar as letras, depois de ter feito fortuna com elas. Ele ficou encantado, com razão, pelas belezas em Homero, contudo seu grande defeito foi tê-lo imitado. Dali tirou tudo, menos o gênio. Ele se apoiou em Homero em seu caminho, mas

tropeçou e caiu, querendo segui-lo. Colheu as flores no jardim do poeta grego, mas elas murcharam nas mãos do imitador.

Trissino copiou, por exemplo, a bela passagem de Homero onde Juno, adornando a cintura de Venus, surpreende Júpiter com carícias, que ele não estava acostumado. A esposa do imperador Justiniano repete a mesma imagem com seu Esposo n’*A Italia Liberta*. “Ela começa banhando-se em seu belo aposento, veste uma camisola branca, e depois de uma longa enumeração de todos os bibelôs do banheiro, ela vai encontrar o imperador que está sentado no gramado de um pequeno jardim, ela o provoca contando mentirinhas, e enfim Justiniano...

“le diede unbacio.
 Soave, e le getto le braccia al collo,
 Ed ella stette ; et sorridendo disse :
 Signor mio dolce ; or che volete fare?
 Che se venisse alcuno in questo luogo,
 E ci vedesse ; avrei tanta vergogna;
 Che più non ardirei levar la fronte.
 Entriamo nelle nostre usate stanze,
 Chiudiam gli usci, e sopra il vostro letto
 Poniam ci, e fate poi quel che vi piace.
 L'imperator rispose : Alma mia vita,
 Non dubitate della vista altrui;
 Che qui non puô venir persona umana
 Se non per la mia stanza, ed io la chiusi
 Come qui venni, e ho la chiave a canto ;
 E penso , che ancor voi chiudeste l'uscio,
 Che vien in esso dalle stanze vostre;
 Perchè giammai non lo lasciate aperto.
 E detto questo, subito abbracciolla;
 Poi si colcar nella minuta erbetta,
 La quale allegra gli fioria d'intorno, etc.”

“O Imperador lhe deu um beijo suave, e jogou o braço em volta do seu pescoço. Ela estancou, e disse sorrindo: ‘- Meu doce senhor, o que deseja fazer? Se alguém entrasse aqui e nos descobrisse, eu ficaria tão envergonhada que não me atreveria mais a levantar os olhos. Vamos para nossos aposentos, fechemos as

portas, deitemos em nosso leito, e então faça o que desejar.’ O imperador respondeu ‘Minha querida alma, não tenha medo de ser descoberta, ninguém pode entrar aqui, a não ser pelo meu quarto, e eu o tranquei, tenho a chave em meu bolso, presumo que tu também fechaste a porta do seu aposento, que tem acesso ao meu, pois tu nunca a deixas aberta.’ Depois de ter assim falado, ele a abraça e a joga sobre a tenra relva, que parece partilhar seus prazeres, e se coroa de flores.” * Assim, o que é descrito com nobreza em Homero, torna-se tão baixo e repugnante, em Trissino, quanto carícias de marido e mulher, trocadas diante do mundo.

Trissino parece não ter copiado Homero nada além dos detalhes e descrições. Ele é bastante exato ao pintar as vestes e o mobiliário de seus heróis, mas esquece suas personalidades. Não pretendo falar mais dele para destacar somente seus erros, mas para elogiá-lo pelo mérito de ter sido o primeiro moderno na Europa a ter feito um poema épico regular e sensato, ainda que fraco, e que arriscou quebrar o jugo da rima: além disso, é o único entre os poetas italianos no qual não encontramos jogos de palavras, trocadilhos e ponteios. E, entre todos, é o que menos introduziu magos e heróis encantados em sua obra, o que não é pouco.

VI - CAMÕES

Enquanto Trissino, na Itália, seguia a trilha dos antigos, em passo tímido e fraco, Camões, em Portugal, abria um caminho totalmente novo, e adquiriu uma reputação que perdura até hoje entre seus compatriotas, que o chamam de “Virgílio português”.

Camões, de uma antiga família portuguesa, nasceu na Espanha durante os últimos anos do célebre reinado de Ferdinando e Isabel, enquanto João II reinava em Portugal. Após a morte de João II, vem para a corte de Lisboa, logo nos primeiros anos do reinado de Manoel o Grande, herdeiro do trono e de grandes projetos do rei João. Eram os belos dias de Portugal, um tempo marcado pela glória desta nação.

Manoel estava determinado a seguir com o projeto, que já havia encalhado tantas vezes, de se abrir uma rota para as Índias orientais pelo oceano. Para tanto,

mandou vir, em 1497, Vasco da Gama e sua frota para esta famosa empreitada, que era vista como temerária e impraticável, pois era nova e desconhecida. Gama, e aqueles que tiveram a ousadia de embarcar com ele, foram vistos como insensatos, que se sacrificavam com alegria no coração. Não se ouviu um pio pela cidade contra o rei: Toda a Lisboa assistiu, com indignação e lágrimas nos olhos, a partida dos aventureiros. Choravam como se já estivessem mortos. No entanto, a empreitada foi bem-sucedida, e fundou todo o comércio que se pratica até hoje entre a Europa e as Índias pelo oceano.

Camões não acompanhou Vasco da Gama em sua expedição, como eu havia dito em minhas edições precedentes, ele só foi às Grandes-Índias muito tempo depois. Um vago desejo de viajar e fazer fortuna, o talento de fazer, em Lisboa, galanterias indiscretas, suas decepções do coração, e sobretudo a curiosidade, que é inseparável de uma grande imaginação, o arrancou de seu país. Ele começou servindo como voluntário em um navio, e perdeu um olho em um combate marítimo. Os portugueses já contavam com um vice-rei nas Índias. Camões, em Goa, foi exilado pelo Vice-rei. Ser exilado de um lugar que pode ser visto, por si só, como um exílio cruel, é uma das desventuras singulares que o destino reservou para Camões. Ele definhou por alguns anos em um bárbaro quinhão de terra, abaixo das fronteiras da China, onde os portugueses tinham uma pequena feitoria, e onde começavam a erguer a cidade de Macau. Foi lá que escreveu seu poema sobre a descoberta das Índias, sob o nome de *Os Lusíadas*, título que tem pouca relação com o tema, propriamente falando, significa “A Portugada”.

Ele obteve um pequeno emprego em Macau e, quando retornava à Goa, naufragou na costa da China. Conseguiu se salvar, como dizem, nadando com uma das mãos e segurando seu poema com a outra, único bem que lhe restava. De retorno a Goa, foi novamente aprisionado, e só saiu do cárcere para sofrer uma desgraça ainda maior: seguir para a África acompanhando um pequeno governante arrogante e mesquinho. Sofreu toda a sorte de humilhações por ter sido seu protegido. Enfim, retornou a Lisboa, levando seu poema como único bem. Obteve uma pequena pensão de cerca de oitocentas libras, em moeda de hoje, mas logo cessaram de pagá-la. Não tinha outra fonte de renda, seu único recurso foi internar-se em um hospital. Foi lá que passou seus últimos dias, e onde morreu em total abandono. Mal se deu sua morte, logo se apressaram a lhe dedicar epitáfios

honoráveis, e o colocar no patamar dos grandes homens. Algumas cidades passaram a disputar a honra de ter sido seu local de nascimento. Assim, ele provou toda a sorte de Homero. Viajou, como Homero, viveu e morreu na pobreza, e só obteve boa reputação depois da sua morte. Tantos exemplos devem servir de ensinamento aos homens de gênio, de que não é através de seu gênio que farão sua fortuna e viverão felizes.

O tema d'Os Lusíadas, tratado por um espírito tão vivo quanto o de Camões, só poderia produzir um novo tipo de epopeia. O pano de fundo de seu poema não é uma guerra, nem uma querela entre heróis, nem o mundo posto em armas por uma mulher: é um novo país descoberto através da navegação.

Assim inicia o poema:

“As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;...

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandiloquo e corrente,

Porque de vossas águas, Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene.³⁴

O poeta conduz a frota portuguesa à foz do Ganges: Ele descreve, de passagem, a costa ocidental, sul e oriental da África, e os diferentes povos que vivem nestas costas. Intercalando, com arte, passagens da história de Portugal. Vemos, no terceiro canto, a morte da célebre Inês de Castro, esposa do rei Dom Pedro, cuja aventura farsesca foi apresentada recentemente no teatro de Paris. É, na minha opinião, o trecho mais belo de Camões. Em Virgílio, há poucas passagens mais comoventes e melhor escritas. A simplicidade do poema é realçada pela forma da narrativa, tão inovadora quanto o tema. Eis um exemplo que, ousou dizer, deve obter êxito em todos os tempos e todas as nações.

Quando a frota está prestes a dobrar o cabo da Boa Esperança, chamado então de cabo das Tormentas, de repente avista-se um objeto formidável. Um fantasma que se ergue do fundo do mar, sua cabeça tocando as nuvens; tempestades, ventos, trovões o cercam por todos os lados, seus braços se estendem ao longo da superfície das águas: Este monstro, ou este deus, é o guardião destes mares por onde navio nenhum jamais havia singrado as ondas. Ele ameaça a frota, reclama da audácia dos Portugueses, que ousam disputar com ele o império destes mares, e lhes anuncia todas as calamidades que eles devem enfrentar durante a sua empreitada. É uma imagem grandiosa em todo país, sem dúvida.

Vejamos uma outra narrativa que calha perfeitamente com o gosto português, e que me parece igualmente conforme o gênio italiano. É uma ilha encantada que surge no mar para o deleite de Gama e sua frota. Esta ilha, dizem, serviu de modelo

³⁴ Nota do tradutor: Optamos por usar o original de Camões no lugar da tradução para o francês utilizada por Voltaire. A título de curiosidade, segue a versão francesa no formato encontrado no *Ensaio*: "Je chante ces hommes au-dessus du vulgaire, qui des rives occidentales de la Lusitanie, portés sur des mers qui n'avaient point encore vu de vaisseaux, allèrent étonner la Taprobane de leur audace; eux dont le courage patient à souffrir des travaux au delà des forces humaines établit un nouvel empire sous un ciel inconnu et sous d'autres étoiles. Qu'on ne vante plus les voyages du fameux Troyen qui porta ses dieux en Italie; ni ceux du sage Grec qui revit Ithaque après vingt ans d'absence; ni ceux d'Alexandre, cet impétueux conquérant. Disparaissez, drapeaux que Trajan déployait sur les frontières de l'Inde voici un homme à qui Neptune a abandonné son trident; voici des travaux qui surpassent tous les vôtres. Et vous, nymphes du Tage, si jamais vous m'avez inspiré des sons doux et touchants, si j'ai chanté les rives de votre aimable fleuve, donnez-moi aujourd'hui des accents fiers et hardis; qu'ils aient la force et la clarté de votre cours; qu'ils soient purs comme vos ondes, et que désormais le dieu des vers préfère vos eaux à celles de la fontaine sacrée."

para a ilha de Armida, descrita alguns anos depois por Tasso. É lá que Venus, seguindo os conselhos do Pai eterno, e ajudada, ao mesmo tempo, pelas flechas de Cupido, faz com que as Nereidas se rendam de amores pelos portugueses. Os prazeres mais lascivos são descritos sem rodeios, cada português abraça uma Nereida. Tétis toma Vasco da Gama por seu par e o conduz para o cume de uma alta montanha, o lugar mais aprazível da ilha. De lá, lhe mostra todos os reinos da terra, e prediz os destinos de Portugal.

Camões, depois de se deixar levar, sem reservas, pelas descrições voluptuosas desta ilha, e dos prazeres onde mergulharam os portugueses, adverte, informando o leitor que toda essa narrativa não tem outro significado além do prazer de um homem honrado enviado para cumprir seu dever. Mas havemos de convir que uma ilha encantada, onde Vênus é a deusa, e onde ninfas acariciam marinheiros depois de uma longa viagem, remete mais a um músico de Amsterdam do que a algo de honrado. Eu aprendi com um tradutor de Camões que, neste poema, Vênus representa a Virgem Santa, e Marte é, obviamente, Jesus Cristo. Em tempo, eu não me oponho a esta ideia, mas confesso que não tinha me apercebido. Esta nova alegoria dá uma nova razão a tudo, não ficaremos tão surpresos se Vasco da Gama, em meio a uma tempestade, dirigir suas preces à Jesus Cristo, mas quem vier em seu socorro seja Vênus. Baco e a Virgem Maria se encontram, naturalmente, juntos.

O principal objetivo dos portugueses, depois do estabelecimento do comércio, é a propagação da fé, e Vênus se encarrega do sucesso desta empreitada. Falando sério, a expressão de um maravilhoso tão absurdo desfiguraria toda a obra aos olhos de um leitor sensato. Me parece que uma falha como esta poderia derrubar todo o poema, mas a poesia, que se expressa com estilo e imaginação, o sustenta. Da mesma forma que a beleza na execução colocou Paul Véronèse no patamar dos grandes pintores, ainda que ele tenha colocado padres beneditinos e soldados suíços em temas do Antigo Testamento.

Camões quase sempre tropeça em tais disparates. Me recordo da passagem em que Vasco, depois de contar suas aventuras ao rei de Melinda, diz: “Ó rei, julgai se Ulisses e Enéas viajaram tão longe quanto eu, e se correram tantos perigos.” Como se um bárbaro africano da costa de Zanzibar soubesse de seu Homero e de seu Virgílio! Mas de todas as falhas deste poema, a maior é a pouca unidade que rege todas as suas partes, assemelha-se à viagem que lhe serve de tema. As

aventuras se sucedem umas às outras, e o poeta só usa a arte de bem contar os detalhes, mas esta arte, por ser tão prazerosa, às vezes toma o lugar de todas as outras. Enfim, tudo isto prova que a obra é cheia de grandes belezas, já que, há duzentos anos, faz o deleite de uma nação espirituosa, que deve reconhecer suas falhas.

VII - TASSO

Torquato Tasso inicia sua *Jerusalém Libertada*³⁵ num momento em que *Os Lusíadas* já começava a se destacar. Ele compreendia bem o português, o suficiente para ler, e invejar, o poema. Costumava dizer que, na Europa, Camões era o único rival que temia. Este temor era bem mal fundamentado, se realmente sincero. Tasso é tão superior a Camões quanto o poeta português supera seus compatriotas. Tasso teria mais motivos para admitir que sentia ciúmes de Ariosto, com quem sua reputação foi comparada por tanto tempo, e que ainda é o preferido de muitos italianos. Haverá ainda alguns leitores que ficarão surpresos por Ariosto não estar relacionado aqui, entre os poetas épicos. É verdade que Ariosto tem mais fertilidade, mais variedade, mais imaginação do que todos os outros juntos, e se lemos Homero por uma espécie de dever, lemos e relemos Ariosto por prazer. Mas não devemos confundir os gêneros. Não falarei de comédias, do *Avarento*, do *Jogador*, enquanto tratamos de tragédias. O *Orlando Furioso* é de um gênero completamente diferente em comparação ao da *Iliada* e da *Eneida*. Pode-se até afirmar que este gênero, embora mais agradável ao leitor comum, é, entretanto, bastante inferior ao verdadeiro poema épico. Os escritos são como os homens. Os personagens mais sérios são mais valorizados, e aqueles que dominam a imaginação superam aqueles que a abandonam. É mais fácil pintar ogros e gigantes do que heróis, assim como exagerar a natureza é mais fácil do que ser fiel a ela.

³⁵ Sugestão de tradução disponível: TASSO, Torquato. *A Jerusalem Libertada*. Tradução de José Ramos Coelho - Rio de Janeiro, RJ: Editora Topbooks, 1998.

Tasso nasceu em Sorrento, a 11 de março de 1544, filho de Bernardo Tasso e Porzia de Rossi. A casa de onde veio era uma das mais ilustres da Itália, e foi, durante muito tempo, uma das mais poderosas. Sua avó era uma Cornaro, e bem sabemos que uma nobre veneziana tem normalmente a vaidade de nunca casar com um homem de qualidade mediana. Mas todo esse passado glorioso só serviu para torná-lo ainda mais infortunado. Seu pai, durante o declínio da casa, se aliou ao príncipe de Salerno, que foi deposto de seu principado por Charles V. Além disso, Bernardo foi, ele mesmo, um poeta. Com este talento, e a má sorte de ter sido criado de um príncipe menor, não é de se estranhar que tenha se tornado pobre e miserável.

Torquato Tasso foi inicialmente educado em Nápoles. Seu gênio poético, única riqueza que herdara de seu pai, se manifesta já na infância. Aos sete anos de idade, já fazia versos. Bernardo, banido de Nápoles, juntamente com os partidários do príncipe de Salerno, e conhecendo, por sua amarga experiência, os perigos da poesia e de estar atrelado aos grandes, quis manter o filho longe destes dois tipos de escravidão. Enviou o filho para estudar direito em Pádua. O jovem Tasso progrediu nos estudos, pois tinha um gênio que se estendia por tudo, obteve boas notas mesmo nas matérias de filosofia e teologia. Se tratava de uma grande honra, pois costuma-se tomar por sábio um homem que sabe de cor a *Lógica* de Aristóteles, e que domina esta bela arte de discutir, contra e a favor, usando termos ininteligíveis, a respeito de assuntos que não compreendemos nem um pouco. Mas o jovem, impulsionado pelo irresistível impulso do gênio, e mesmo estando envolvido com todos estes estudos que não faziam parte de seu gosto, compôs, aos dezessete anos, seu poema *Renaud*, uma espécie de precursor de *Jerusalém*. A reputação que lhe rendeu este primeiro poema, determinou sua propensão para a poesia. Foi recebido na academia dos *Æterei* de Pádua sob a alcunha de *Pentito*, o arrependido, para destacar que ele se arrependia do tempo que acreditou haver perdido nos estudos de direito, e nos outros estudos que não correspondiam à sua verdadeira inclinação.

Ele começa a *Jerusalém* aos vinte e dois anos. Enfim, para cumprir o destino que seu pai pretendia evitar, ele se coloca sob a proteção do Duque de Ferrara, acreditando que estar alojado e se alimentando na casa de um príncipe para o qual fazia versos era uma posição segura. Aos vinte e sete anos ele viaja à França, na

comitiva do cardeal d'Este: "Ele foi recebido pelo Rei Charles IX, dizem os historiadores italianos, com condecorações ao seu mérito, e voltou à Ferrara carregado de honrarias e bens." Mas estes tão alardeados bens e honrarias se reduziam a alguns elogios, esta é a fortuna dos poetas. Acredita-se que foi apaixonado, na corte de Ferrara, pela irmã do duque. E que esta paixão, somada aos maus tratos que recebeu nesta corte, tenham sido a fonte da melancolia que o consumiu durante vinte anos, e que fez passar por louco um homem que utilizou tanta razão na concepção de suas obras.

Alguns cantos de seu poema já haviam aparecido sob o nome de *Godefroi*; mas ele só leva a obra completa a público aos trinta anos, sob o título mais apropriado de *A Jerusalém Libertada*. Ele então poderia afirmar, como os homens notáveis da antiguidade: Já vivi o suficiente para a glória e a felicidade. O resto de sua vida não passou de uma sequência de calamidades e humilhações. Envolvido desde os oito anos de idade no exílio de seu pai, sem pátria, sem bens, sem família, perseguido por inimigos que lhe despertaram o talento, queixa-se, mas abandonado por aqueles a quem chamava de amigos, sofreu o exílio, a prisão, a extrema pobreza, chegou a passar fome, e, o que deve ter somado um fardo insuportável a tantos infortúnios, foi atacado e oprimido com calúnias. Fugiu de Ferrara, onde o protetor que tanto celebrara, acabou o mandando para a prisão. Ele foi a pé, coberto de trapos, de Ferrara até Sorrento, no reino de Nápoles, onde pretendia encontrar uma irmã que tinha por lá, onde esperava receber alguma ajuda. Mas provavelmente nada conseguiu, uma vez que foi forçado a retornar caminhando a Ferrara, onde foi aprisionado novamente. O desespero alterou sua constituição robusta, e esse estado o entregou a longas e violentas doenças, algumas vezes o impedindo de fazer uso da razão. Certa vez, ele alegou ter sido curado com a ajuda da Virgem Maria e da Santa Escolástica, que teriam lhe aparecido durante um acesso de febre. O marquês Manso di Villa reporta este fato como certo. A maioria dos leitores acreditam que tudo que Tasso teve foi uma grande febre.

Sua glória poética, este consolo imaginário para a infelicidade real, foi atacada por todos os lados. Um bom número de inimigos manchou sua reputação por algum tempo. Quase foi considerado um poeta ruim. Enfim, após vinte anos, a inveja estava cansada de oprimi-lo, e seus méritos superaram tudo. Ofereceram-lhe honras e fortuna, mas isto só aconteceu no momento que seu espírito, cansado de uma

sequência de desgraças tão longa, se tornara insensível a todas aquelas bajulações. Foi chamado à Roma pelo papa Clemente VII, que, junto a uma congregação de cardeais, haviam decidido lhe dar uma coroa de louros e honrarias triunfais. Cerimônia bizarra, que parece ridícula, sobretudo na França de hoje, mas que era honrosa e levada muito a sério na Itália daqueles tempos. Tasso foi recebido nos arredores de Roma pelos dois cardeais-sobrinhos e por um grande número de prelados e homens de todas as condições. Eles o conduziram à audiência com o Papa: “Eu desejo, disse-lhe o pontífice, que sejas honrado com a coroa de louros, que honrou, até hoje, todos que a portaram.” Os dois cardeais Aldobrandin, sobrinhos do Papa, que amavam e admiravam Tasso, se encarregavam do cerimonial da coroação; ela deveria acontecer no capitólio - Aí está algo bastante incomum: aqueles que iluminam o mundo com seus escritos triunfando no mesmo lugar daqueles que o assolam com suas conquistas! Tasso adoece durante esse período de preparativos, e, como se a fortuna quisesse pregar-lhe uma última peça, justamente em seu último momento, vem a falecer na véspera do dia da cerimônia.

O tempo, que prejudica a reputação das obras medíocres, assegurou a de Tasso. *A Jerusalém Libertada* é cantada até hoje em muitos lugares da Itália, como os poemas de Homero eram cantados na Grécia. E não hesitemos em colocá-lo ao lado de Virgílio e Homero, apesar de seus defeitos, e apesar da crítica de Despréaux.

A Jerusalém parece, em alguns aspectos, ser uma cópia baseada na *Ilíada*, mas se a imitação se resume a escolher, na história, um tema que tem semelhança com a fábula da guerra de Troia, se Reinaldo é uma cópia de Aquiles, e Godofredo, de Agamenon, ousa dizer que Tasso superou o modelo. Suas batalhas são tão incendiárias quanto as de Homero, e com mais variedade. Seus heróis tem características tão variadas quanto os da *Ilíada*, porém, estas características são melhor apresentadas, mais fortemente descritas, e melhor sustentadas, pois praticamente não há personagem que não se contradiga no poeta grego, enquanto todos são invariáveis no italiano.

Ele pintou o que Homero apenas esboçou, aperfeiçoou a arte de dar nuances às cores, e de distinguir as diferentes espécies de virtudes, de vícios, de paixões, que, em outro lugar, pareciam iguais. assim, Godofredo é prudente e moderado, o inquieto Aladim tem uma política cruel, o valor e a generosidade de Tancredo se opõe à fúria de Argant; o amor, em Armida, é uma mistura de coquetismo e paixão;

em Herminia, é uma ternura gentil e amável. Não houve, até Pedro, o Eremita, quem fizesse um personagem neste formato, em bom contraste com o mago Ismeno; e estas duas figuras são certamente superiores as de Calchas e Talitibus. Reinaldo é uma imitação de Aquiles, mas suas falhas são mais desculpáveis, seu caráter é mais amável, seu lazer é melhor aproveitado. Aquiles é deslumbrante, Reinaldo, interessante.

Não sei dizer se Homero fez bem ou mal ao inspirar tanta compaixão com Príamo, inimigo dos gregos. Mas, sem dúvida, foi um belo golpe de arte ter feito um Aladin odioso. Sem este artifício, muitos leitores poderiam se interessar mais pelos maometanos, em detrimento dos cristãos. Ficaríamos tentados a olhar estes últimos como um bando de assaltantes, que partem dos confins da Europa, para devastar um país sobre o qual não tinham direito algum, e massacrar, a sangue-frio, um venerável monarca de oitenta anos de idade, e todo um povo inocente, que não tinha nada a ver com isso.

Foi uma coisa bem estranha, a loucura das Cruzadas. Os monges pregavam e incentivavam estes santos saques movidos parte por entusiasmo, parte por interesse. A corte de Roma os encorajava por uma política de se aproveitar da fraqueza dos outros. Príncipes deixavam seus estados exauridos de homens e de dinheiro, expostos aos primeiros aventureiros, para ir batalhar na Síria.

Todos os senhores vendiam seus bens e partiam para a terra santa com suas amantes. O desejo de participar, a moda, a superstição, ajudaram a espalhar pela Europa esta cruel epidemia. Os Cruzados misturavam atos de libertinagem mais escandalosa, de fúria mais bárbara, com sentimentos de ternura e devoção. Degolaram todos em Jerusalém, independente de sexo ou idade. Mas quando chegaram ao Santo Sepulcro, estes monstros, adornados com cruces brancas, que ainda pingavam o sangue das mulheres que haviam estuprado e massacrado, derretiam-se em lágrimas, beijando o chão e socando o peito. Como a natureza humana é capaz de reunir tamanhos extremos!

Tasso nos mostra, como deveria, os cruzados por um lado totalmente oposto. É um exército de heróis, sob o comando de um chefe virtuoso, que vem para libertar, do jugo dos infiéis, uma terra consagrada pelo nascimento e morte de um Deus. O tema de *A Jerusalém*, considerando-se neste sentido, é o mais grandioso que já se escolheu, e Tasso o tratou dignamente, acrescentando tanto interesse quanto

grandeza. Sua obra é muito bem conduzida, quase tudo é encadeado com arte, ele conduz muito habilmente as aventuras, distribuindo, muito sabiamente, luzes e sombras. Ele faz o leitor passar dos temores da guerra às delícias do amor; das imagens pictóricas de volúpias, ele o conduz aos combates, despertando todos os graus da sensibilidade, superando a si mesmo, livro após livro. Seu estilo é quase sempre claro e elegante, e, uma vez que seu tema demanda elevação, é impressionante observar como a suavidade da língua italiana toma um novo aspecto em suas mãos, ganhando força e magnitude.

Encontramos, de fato, algo em torno de duzentos versos na *Jerusalém* onde o autor se envolve com certos trocadilhos, jogos de palavras e conceitos pueris. Mas estes deslizes são uma espécie de tributo que o gênio paga ao mau gosto de seu século pelos ponteios, que até aumentou desde então, mas os italianos já se desiludiram.

Mas se esta obra está plena de belezas que são admiradas por todos os cantos, ela também conta com muitas passagens aprovadas apenas entre os italianos, e até algumas que não devem agradar em parte alguma. Me parece que todas as nações consideram falho iniciar a narrativa com um episódio que não tem nada a ver com o resto do poema: Refiro-me ao estranho e inútil talismã do mago Ismeno, com uma imagem da Virgem Maria, e também à história de Olindo e Sophronia. Ainda que a imagem da Virgem Maria servisse para algum tipo de predição, mesmo que Olindo e Sophronia, prestes a serem vitimados pela própria religião, fossem iluminados pelos céus, e dissessem uma palavra sobre que estava para acontecer, mas não, eles são completamente alheios ao resto do poema. Numa primeira leitura, acreditamos se tratar dos personagens principais do poema, mas o poeta se cansou de escrever suas aventuras. Com todo o embelezamento de sua arte, não é capaz de despertar interesse e compaixão por eles, e não volta a falar deles em todo o resto da obra. Olindo e Sophronia são tão desnecessários para os cristãos, quanto a imagem da Virgem é para os maometanos.

No episódio de Armida, que aliás é uma obra-prima, há um excesso de imaginação que certamente não seria admitido na França, tampouco na Inglaterra. Dez príncipes cristãos metamorfoseados em peixes, e um papagaio cantando canções de sua própria autoria, são fábulas bem estranhas aos olhos de um leitor sensato, que não está acostumado a aprovar o que não é natural. Mágicas deste tipo

não fariam sucesso hoje entre os franceses e ingleses, mas no tempo de Tasso eram bem recebidas em toda a Europa, e pareciam quase um ponto de fé para o povo supersticioso da Itália. Sem dúvida, um homem que vêm das leituras de Locke e Addison será estranhamente surpreendido ao encontrar, na *Jerusalém*, um mago cristão que salva Reinaldo das mãos de magos maometanos. Que fantasia, enviar Ubaldo e seu companheiro ao encontro de um velho mágico sagrado, que os leva direto para o centro da terra! E deste lugar, são enviados a Ascalon, onde encontram uma velha que os transporta imediatamente, em uma pequena embarcação, para as ilhas Canárias. Chegam lá sob a proteção de Deus, trazendo nas mãos uma varinha mágica, completam sua missão, levando o bravo Reinaldo ao acampamento de batalha dos cristãos, onde todo o exército passa grande necessidade. No entanto, estas fantasias dignas de contos de fadas não pertencem a Tasso, elas são tiradas da obra de Ariosto, assim como sua Armida é uma cópia de Alcina. É aqui, sobretudo, que tantos escritores italianos se baseiam para colocar Ariosto em um patamar muito superior ao de Tasso.

Mas qual seria o grande feito reservado a Reinaldo? Conduzido pela mágica desde os picos de Tenerife até Jerusalém, a Providência lhe incumbiu de derrubar algumas árvores de uma floresta: esta floresta é o grande maravilhoso do poema. Nos primeiros cantos, Deus ordena ao Arcanjo Miguel que mande para os infernos os demônios responsáveis por provocar as tempestades, que haviam desviado seus trovões contra os cristãos, em favor dos maometanos. Miguel então os proíbe absolutamente de se meter nos negócios dos cristãos, eles obedecem imediatamente e despencam para o abismo. Mas, logo depois, o mago Ismeno os faz retornar. Eles então encontram meios para despistar as ordens de Deus, e sob o pretexto de algumas distinções sofisticadas, eles tomam posse dessa floresta, de onde os cristãos pretendiam extrair a madeira necessária para a construção de uma torre. Os demônios assumem uma infinidade de diferentes formas para aterrorizar aqueles que cortam as árvores, Tancredo encontra sua Clorinda presa em um pinheiro, ferida do golpe que ele acabara de desferir no tronco da árvore, Armida se apresenta através da casca de uma murta, enquanto se encontra, na verdade, a muitas milhas de distância, no exército do Egito. Por fim, as preces de Pedro, o Eremita, e a força da contrição de Reinaldo, quebram o encanto.

Creio ser apropriado demonstrar como Lucano tratou de maneira bem diferente, em sua Farsália, um assunto semelhante: César ordenou suas tropas a abater algumas árvores na floresta sagrada de Marselha, para construir instrumentos e máquinas de guerra. Coloco agora sob os olhos do leitor, os versos de Lucano, bem como sua tradução, que como todas as outras traduções, são inferiores ao original:

Lucus erat longe nunquam violatus ab ævo,
 Obscurum cingens connexis aëra ramis,
 Et gelidas altè summotis solibus umbras.
 Hunc non ruricolæ panes, nemorumque potantes
 Sylvani, nymphæ que tenent ; sed barbara ritu
 , Sacra deûm, structae diris feralibus aræ,
 Omnis et humanis lustrata cruoribus arbor.
 Si qua fidem meruit superos mirata vetustas,
 Illis et volucres metuunt insistere ramis,
 Et lustris recubare feræ : nec ventus in illas
 Incubuit sylvas, excussa que nubibus atris
 Fulgura: non ullis frondem præbentibus auris,
 Arboribus suos horrorinest. Tum plurima nigris
 Fontibus unda cadit, simulacra que mœsta deorum
 Arte carent, cæsisque extant informia truncis.
 Ipse situs, putrique facit jam robore pallor
 Attonitos : non vulgatis sacrata figuris
 Numina sic metuunt : tantùm terroribus addit,
 Quos timeant, non nosse déos. Jam fama ferebat
 Saepè cavas motu terræ mugire cavernas,
 Et procumbentes iterum consurgere taxos,
 Et non ardentis fulgere incendia sylvæ,
 Robora que amplexos circumfulsisse dracones.
 Non illum cultu populi propiore frequentant,
 Sed cessere deis. Medio quum Phoebus in axe est,
 Aut coelum nos atra, tenet, pavet ipse sacerdos
 Accessus, dominumque timet deprendere luci.
 Hanc jubet immisso sylvam procumbere ferro?
 Nam vicina operi, belloque intacta priori
 Inter nudatos stabat densissima montes.
 Sed fortes tremuere manus, motique verendû

Majestate loci, si robora sacra ferirent,
 In sua credebant redituras membra secures.
 Implicitas magno Caesar terrore cohortes
 Ut vidit, primus raptam vibrare bipennem
 Ausus, et aëriam ferro proscindere quercum,
 Effaturmerso violata in robora ferro :
 Jam ne quis vestrûm dubitet subvertere sylvam,
 Credite me fecisse nefas, Tunc paruit omnis
 Imperiis non sublato securâ pavore
 Turba, sed expensâ superiorum et Caesaris irâ.
 Procumbunt orni, nodosa impellitur ilex,
 Sylvaque Dodones, et fluctibus altior alnus,
 Et non plebeios luctus testata cupressus.
 Tum primûm posuere comas, et fronde carentes
 Admisere diem : propulsaque robore denso
 Sustinuit se sylva cadens. Gemuere videntes
 Gallorum populi: muris sed clausa juvenus
 Exultat. Quis enim lassos impunè putare.
 Esse deos?

Aqui, a tradução de Brébeuf: sabemos que ele é ainda mais empolado que Lucano. Frequentemente, no afã de superá-lo, estraga o original. Mas sempre é possível encontrar alguns versos em que Brébeuf é feliz em seu intento.

On voit auprès du camp une forêt sacrée,
 Formidable aux humains, et des dieux révéree,
 Dont le feuillage sombre, et les rameaux épais,
 Du dieu de la clarté font mourir tous les traits.
 Sous la noire épaisseur des ormes et des hêtres,
 Les faunes, les sylvains, et les nymphes champêtres,
 Ne vont point accorder aux accents de leurs voix
 Le son des chalumeaux ou celui des hautbois.
 Cette ombre, destinée à de plus noirs offices,
 Cache aux yeux du soleilses cruels sacrifices ;
 Et les vœux criminels qui s'offrent en ces lieux
 Offensent la nature en révéant les dieux.

Là, du sang des humains on voit suer les marbres,
 On voit fumer la, terre, on voit rougir les arbres:
 Tout y, ressent l'horreur; et même les oiseaux
 Ne se perchent jamais sur ces tristes rameaux.
 Les sangliers, les lions, les bêtes les plus fières,
 N'osent pas y chercher leur bauge ou leurs tanières.
 La foudre, accoutumée à punir les forfaits,
 Craint ce lieu si coupable, et n'y tombe jamais.
 Là, de cent dieux divers les grossières images
 Impriment l'épouvante, et forcent les hommages;
 La mousse et la pâleur de leurs membres hideux
 Semblent mieux attirer les respects et les vœux :
 Sous un air plus connu la divinité peinte
 Trouverait moins d'encens, produirait moins de crainte:
 Tant aux faibles mortels il est bon d'ignorer
 Les dieux qu'il leur faut craindre et qu'il faut adorer!
 Là, d'une obscure source il coule une onde obscure,
 Qui sembler du Cocyte emprunter la teinture.
 Souvent un bruit confus trouble ce noir séjour,
 Et l'on entend mugir les roches d'alentour ;
 Souvent du triste éclat d'une flamme ensouffrée
 La forêt est couverte , et n'est pas dévorée;
 Et l'on a vu cent fois les troncs entortillés.
 De céraptes hideux et de dragons ailés.
 Les voisins de ce bois si sauvage et si sombre
 Laissent à ces démons son horreur et son ombre;
 Et le druide craint, en abordant ces lieux,
 D'y voir ce qu'il adore, et d'y trouver ses dieux.
 Il n'est rien de sacré pour des mains sacrilèges ;
 Les dieux même, les dieux n'ont point de privilèges:
 César veut qu'à l'instant leurs droits soient violés,
 Les arbres abattus, les autels dépouillés;
 Et de tous les soldats les âmes étonnées.
 Craignent de voir contre eux retourner leurs cognées.
 Il querelle leur crainte, il frémit de courroux,
 Et, le fer à la main, porte les premiers coups :
 Quittez, quittez, dit-il, l'effroi qui vous maîtrise;
 Si ces bois sont sacrés, c'est moi qui les méprise :
 Seul j'offense aujourd'hui le respect de ces lieux,
 Et seul j'prends sur moi tout le courroux des dieux.

A ces mots tous les siens, cédant à leur contrainte,
 Dépouillent le respect, sans dépouiller la crainte :
 Les dieux parlent encore à ces coeurs agités;
 Mais quand Jules commande ils sont mal écoutés.
 Alors on voit tomber sous un fer téméraire
 Des chênes et des ifs aussi vieux que leur mère,
 Des pins et des cyprès, dont les feuillages verts
 Conservent le printemps au milieu des hivers.
 Aces forfaits nouveaux tous les peuples frémissent ;
 A ce fier attentat tous les prêtres gémissent.
 Marseille seulement', qui le voit de ses tours,
 Du crime des Latins fait son plus grand secours.
 Elle croit que les dieux, d'un éclat de tonnerre,
 Vont foudroyer César, et terminer la guerre.³⁶

Admito que toda a *Farsália* não é comparável à *Jerusalém Libertada*, mas ao menos este trecho demonstra o quanto a verdadeira grandeza de um herói real é superior à de um herói imaginário, e o quanto pensamentos sólidos e fortes se sobrepõem a essas invenções que costuma-se chamar de belezas poéticas, que, aos olhos das pessoas de bom senso, são como contos insípidos, apropriados para entreter as crianças.

Tasso parece ter reconhecido, ele mesmo, seu pecado, e não pode deixar de perceber que esses contos ridículos e bizarros, por mais em voga que estivessem, não só na Itália, mas em toda a Europa, eram absolutamente incompatíveis com a gravidade da poesia épica. Para se justificar, publica um prefácio, no qual adianta que todo o seu poema é alegórico. O exército dos príncipes cristãos, diz, representa o corpo e a alma; Jerusalém é a imagem da verdadeira felicidade, que adquirimos através do trabalho duro, com muita dificuldade; Godofredo é a alma; Tancredo, Reinaldo etc., são as faculdades; o batalhão dos soldados são os membros do corpo; os demônios são, ao mesmo tempo, figuras e figurados, *figura e figurato*, Armida e Ismeno representam as tentações que nos assolam a alma; os encantos, as ilusões da floresta encantada, representam os raciocínios errôneos, os falsos silogismos, aos quais a paixão nos conduz.

³⁶ Nota do tradutor: Optamos por deixar essa citação no original, por não se tratar de uma tradução explicativa, feita pelo autor, mas uma análise da tradução de Brébeuf.

Este é o desfecho que Tasso se atreveu a usar em seu poema. Ele o usa consigo mesmo, de alguma forma, como os comentadores o fazem com Homero e Virgílio. Atribui a si mesmo visões e imagens que provavelmente não estavam em sua mente quando escreveu o poema, ou se, por infelicidade, estivessem desde o início, é bem incompreensível que tenha conseguido conceber uma obra tão bela com ideias tão confusas.

Se o diabo representa, em seu poema, o papel de um miserável charlatão, por outro lado, tudo o que concerne à religião é exposto com maestria e, ousado dizer, de acordo com o espírito da religião. As procissões, ladainhas, e outros detalhes das práticas religiosas são representados, na *Jerusalém*, de forma bastante respeitável: Tal é a força da poesia, que sabe enobrecer tudo, e amplia a esfera das menores coisas.

Ele teve o descuidado de atribuir aos maus espíritos os nomes de Plutão e Alecto, e de confundir idéias pagãs com idéias cristãs. E é de se estranhar que a maioria dos poetas modernos recaia neste mesmo erro. Nos leva a crer que nossos demônios e nosso inferno cristão tenham alguma coisa de baixo e ridículo, e que necessite ser enobrecido pela ideia de um inferno pagão. É verdade que Plutão, Proserpine, Rhadamanthe, Tisiphone são nomes mais agradáveis do que Belzebú e Astaroth. Nós rimos da palavra diabo, mas respeitamos a palavra fúria. É a vontade de querer ter o mérito da antiguidade, até no inferno não há quem os supere.

VIII - DON ALONZO DE ERCILLA

No final do século XVI, a Espanha produziu um poema épico, famoso por algumas belezas particulares que ali brilham, também pela singularidade do tema, mas ainda mais notável pela personalidade de seu autor.

Don Alonzo de Ercilla y Zuniga, cavaleiro da casa do imperador Maximiliano, foi promovido ao palácio de Felipe II, e combateu na batalha de Saint-Quentin, onde os franceses foram derrotados. Felipe, que não estava naquela batalha, menos preocupado em adquirir glórias fora de seu país, do que de cuidar dos negócios

internos, retorna à Espanha. O jovem Alonzo, guiado por uma insaciável gana por conhecimento verdadeiro, isto é, conhecer os homens e ver o mundo, viajou por toda a França, percorreu a Itália e a Alemanha, peregrinou por um longo tempo pela Inglaterra. Quando estava em Londres, ouviu dizer que algumas províncias do Peru e do Chile haviam empunhado as armas contra os Espanhóis, seus conquistadores. Direi, de passagem, que essa tentativa dos Americanos de recuperar sua liberdade é tratada pelos autores espanhóis como uma rebelião. A paixão que tinha pela glória, e o desejo de conhecer e realizar coisas singulares, o levou a este país do Novo Mundo. Foi ao Chile, onde assumiu a frente de algumas tropas, e lá permaneceu durante toda a guerra.

Nas fronteiras do Chile, ao sul, há uma pequena nação montanhosa chamada Araucana, habitada por uma raça de homens mais robusta e mais feroz do que todos os outros povos da América. Lutaram para defender sua liberdade com mais coragem e resistiram muito mais tempo do que os outros americanos, foram os últimos a serem subjugados pelos espanhóis. Alonzo os enfrentou em uma longa e dolorosa guerra. Correu os mais extremos perigos, viu e realizou os mais extraordinários atos, e sua única recompensa foi a honra de conquistar algumas rochas, e de reduzir alguns nativos incultos sob o jugo do rei da Espanha.

Durante o curso desta guerra, Alonzo teve a ideia de imortalizar seus inimigos ao imortalizar-se a si mesmo. Ele foi, ao mesmo tempo, conquistador e poeta. Empregava os momentos de lazer que a guerra lhe permitia a cantar os acontecimentos. Na falta de papel, escreveu a primeira parte de seu poema em pequenos pedaços de couro, que logo se tornou bem difícil de conseguir. O poema se chama *Araucana*, mesmo nome daquela nação.

Ele começa por uma descrição geográfica do Chile, e pela pintura dos modos e costumes dos habitantes. Este início, que seria insuportável em qualquer outro poema, aqui se faz necessário, e não desagrada neste tema, cujo cenário é para além dos trópicos, e onde os heróis são selvagens que nos eram completamente desconhecidos, e teriam continuado assim se não fossem as célebres conquistas. O tema, que era novo, fez nascer, no autor, novos pensamentos. Apresento um deles para o leitor, como uma pequena amostra, uma fagulha da bela chama que iluminou o autor em alguns momentos de sua obra.

“Os Araucanianos, diz ele, ficaram atônitos ao ver tais criaturas, parecidas com homens, carregando fogo em suas mãos, montados em criaturas monstruosas que combatiam sob eles. Rezavam, primeiramente, para deuses que desciam dos céus, armados com tempestades e trovões, e seguidos de destruição. Então se submeteram, ainda que a duras penas, mas logo em seguida, ao se familiarizarem com seus conquistadores, conheceram suas paixões e também seus vícios, e julgaram que se tratavam de homens. Envergonhados por haverem sucumbido a mortais, semelhantes a eles, juraram lavar seu engano com o sangue daqueles que os fizeram se enganar, e exercer, sobre eles, uma vingança exemplar, terrível e memorável.”

É apropriado trazer à tona uma passagem do segundo canto, cujo tema lembra muito o começo da *Ilíada*, e que, sendo tratado de uma maneira completamente diferente, merece ser trazido aos olhos do leitor, que julgará com imparcialidade. A primeira ação da *Araucana* é uma disputa que surge entre os chefes dos bárbaros, como, em Homero, entre Aquiles e Agamenon. A discussão não começa entre prisioneiros, se tratam de comandantes de tropas. Cada um dos generais selvagens possui seus méritos e suas conquistas, por fim a disputa esquentada de tal maneira que as partes estão prestes a atingir as vias de fato. Eis que um dos caciques, de nome Colocolo, velho como Nestor, mas menos convencido de suas virtudes que o herói grego, faz o seguinte discurso:

“Caciques, ilustres defensores da pátria, o desejo ambicioso de comandar não é o que me convence a vos falar. Não estou me queixando que vós disputeis, com tanto calor, uma honra que talvez me seja concedida pela minha velhice, e o que vai ornar meu declínio será a ternura que vos tenho, é o amor que tenho pela minha pátria que me leva a chamar vossa atenção para o que minha fraca voz tem a dizer. Hélas! como podemos nos ter em tão alta conta, a ponto de pretender reivindicar algum tipo de grandeza, de ambicionar títulos suntuosos, nós que temos sido sujeitos infelizes, escravos dos espanhóis? Vossa cólera, Caciques, vossa fúria, não deveria se virar imediatamente contra nossos tiranos? Por que voltar contra vós mesmos estas armas que poderiam exterminar vossos inimigos e vingar nossa pátria? Ah, se desejais perecer, procureis uma morte que vos proporcione glória; que de um lado destrua uma submissão vergonhosa, e de outro ataque os espanhóis, e não deixai esvair nesta querela estéril, o resto de sangue que os deuses permitiram que vos

restasse para a vossa vingança. Eu aplaudi, confesso, a digna demonstração de vossa coragem: este mesmo orgulho que eu condeno, aumenta minha esperança. Mas que vossa virtude cega não lute contra si mesma, e não utilize as próprias forças para destruir o país que deveria defender. Se estais resolvidos a não cessar absolutamente vossas disputas, mergulhai vossas espadas em meu sangue gelado. Já vivi por muito tempo: feliz quem morre sem ver a infelicidade de seus compatriotas, e infelizes por sua própria culpa! Escutai, portanto, o que ousa vos propor: vossa virtude, ó caciques, é igual, sereis igualmente ilustres por vosso nascimento, por vosso poder, por vossas riquezas, por vossas conquistas, vossas almas são dignas de comandar, e igualmente capazes de subjugar o universo. São estes presentes celestes a causa de vossas disputas. Vos falta um chefe, e cada um de vós tem o mérito de sê-lo. Assim, pois que não há diferença entre vossa coragem, que a força dos corpos decida o que a igualdade de vossas virtudes jamais será capaz de decidir, etc.” O velho propõe então, um exercício digno de uma nação bárbara: levantar um grande tronco e deferir a honra do comando àquele que conseguir sustentar o peso por mais tempo.

Como a melhor maneira de aperfeiçoar nosso gosto é comparar coisas de uma mesma natureza, oponhamos os discursos de Nestor ao de Colocolo, renunciando à adoração que nossos espíritos, com justa causa, rendem ao grande nome de Homero, e pesemos os dois discursos na balança da equidade e da razão.

Depois que Aquiles, inspirado e instruído por Minerva, deusa da sabedoria, chamou Agamenon por nomes como bêbado e cão, o sábio Nestor se levanta para acalmar os ânimos exaltados dos dois heróis, ele fala assim: “Que satisfação sentiriam os troianos ao ouvir falar de vossa discórdia? Vossa juventude deve respeitar minha idade, e submeter-se a meus conselhos. Eu já vi, em outras ocasiões, heróis superiores a vós. Não, meus olhos jamais verão homens comparáveis ao invencível Pirithous, ao bravo Cineus, ao divino Teseu, etc... Eu já estive em batalha ao lado deles, e, ainda que fosse jovem, minha eloquência persuasiva teve algum poder sobre seus espíritos, eles escutaram Nestor. Portanto, jovens guerreiros, escutai os avisos que minha velhice vos dá. Atrida, você não deve manter um escravo que pertence à Aquiles; filho de Thetis, não deveis tratar com altivez o chefe do exército. Aquiles é o maior, o mais corajoso dos guerreiros,

Agamenon é o mais grandioso dos reis, etc.” Seu discurso foi infrutífero, Agamenon elogiou sua eloquência e desprezou seu conselho.

Considerando, por um lado, a habilidade com que o bárbaro Colocolo se insinua para o espírito dos caciques, a doçura respeitável com que acalma as suas animosidades, a ternura majestosa de suas palavras, quanto amor à pátria o inspira, quantos sentimentos de glória verdadeira penetram em seu coração, com que prudência ele elogia suas coragens, acalmando suas fúrias, com que arte não atribui superioridade a nenhum deles. É um controlador, um panegirista astucioso, e assim, todos se submetem a suas razões, admitindo o poder de sua eloquência, não com vãos louvores, mas com pronta obediência. Julguemos, por outro lado, se Nestor é tão sábio ao falar tanta sabedoria, se é uma maneira segura de atrair a atenção dos príncipes gregos, os depreciar e os colocar abaixo dos seus antepassados, se toda a assembleia formada suporta ouvir Nestor dizer, com prazer, que Aquiles é o chefe mais corajoso entre os que estão presentes. Depois de comparar a tagarelice presunçosa e rude de Nestor com o discurso modesto e comedido de Colocolo, a odiosa diferenciação que ele faz entre os méritos de Agamenon e os de Aquiles, comparados à igualdade de grandeza e de coragem, atribuídos com maestria a todos os caciques; e se há um só general, em todo o mundo, que aceitaria voluntariamente que deem preferência a alguém que lhe é inferior em coragem; se há uma assembleia que possa suportar impassível um orador que, desprezando-os, elogia seus antecessores à suas custas, bem, somente desta maneira Homero pode ser preferido a Alonzo, neste caso particular.

É verdade que, se Alonzo, em um só caso, se mostra superior a Homero, ele permanece abaixo da média dos poetas em todo o resto. É surpreendente vê-lo cair tão baixo, depois de ter voado tão alto. Há, sem dúvida, bastante ação e calor em suas batalhas, mas nenhuma invenção, nenhum plano, nenhuma variedade em suas descrições, nenhuma unidade em todo o projeto. O poema é mais selvagem do que as nações que lhe servem de tema. Lá pelo final do poema, o autor, que é um dos principais heróis do poema, faz uma longa e aborrecida caminhada noturna com alguns soldados. Para passar o tempo, faz surgir entre eles uma discussão sobre o tema de Virgílio, mais especificamente sobre o episódio de Didon. Alonzo aproveita a oportunidade para entreter seus soldados com a morte de Didon, tal qual é contada

pelas antigas histórias; e, a fim de melhor desmentir Virgílio, e restituir a reputação à rainha de Cartago, ele se diverte discursando por dois cantos inteiros.

Não é, aliás, uma falha menor de seu poema, o fato de ser composto por trinta e seis cantos muito longos. Presumivelmente, um autor que não sabe, ou que não consegue parar, não é adequado para desenvolver tal carreira.

Mas esse grande número de defeitos não impediu o célebre Miguel de Cervantes de dizer que a *Araucana* pode ser comparado com os melhores poemas da Itália. O amor cego à pátria, sem dúvida, determinou este julgamento equivocado do autor espanhol. O verdadeiro e sólido amor à pátria consiste em a fazer bem, e contribuir com sua liberdade tanto quanto nos for possível. Defender apenas os autores de nossa nacionalidade, e nos vangloriar de ter, entre nós, melhores poetas do que os nossos vizinhos, é mais uma tola demonstração de amor-próprio do que de amor ao nosso país.

IX - MILTON

Encontraremos aqui, no tocante a Milton, algumas particularidades que são omitidas na breve biografia que abre a tradução francesa de seu poema *O Paraíso Perdido*.³⁷ Não é de se estranhar que, tendo pesquisado cuidadosamente, na Inglaterra, tudo a respeito deste grande autor, descobri alguns aspectos de sua vida que o público desconhece.

Milton, em viagem que fez pela Itália quando jovem, assistiu, em Milão, uma comédia chamada *Adão, ou o Pecado Original*, escrita por um certo Andreino, e dedicada à Maria de Médicis, rainha da França. O tema da peça era a queda do homem. Os personagens eram o Deus pai, demônios, anjos, Adão, Eva, a serpente, a Morte e os sete pecados capitais. Este tema, digno do gênio absurdo do teatro daqueles tempos, foi escrita duma maneira que correspondesse à ideia.

³⁷ Sugestão de tradução disponível: MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas, Ilustrações de Gustave Doré - São Paulo, SP: Editora 34, 2015.

A cena abria com um coro de anjos, e Miguel assim falava, em nome de seus companheiros: “Que o arco íris seja o arco do violino do firmamento, que os sete planetas sejam as sete notas musicais de nossa música, que os tempos meçam exatamente as batidas do compasso, que os ventos toquem o órgão, etc.” Toda a peça segue este gosto. Cabe aqui uma advertência ao público francês, que talvez considere esta passagem risível: Nosso teatro não era muito melhor que isso. A *Morte de São João Batista* e uma centena de outras peças são escritas seguindo este estilo, mas nós não tínhamos nem Pastor Fido, nem Arminte.

Milton, que assistiu a esta apresentação, descobriu, apesar do absurdo da peça, o sublime escondido no tema. É comum que, em coisas onde tudo parece ridículo ou vulgar, somente os homens de gênio consigam perceber uma nesga de grandiosidade. Os sete pecados capitais dançando com o diabo são, certamente, o cúmulo da extravagância e da estupidez, mas o universo se tornando infeliz pela fraqueza de um homem, a bondade e a vingança do Criador, o surgimento de nossos crimes e de nosso sofrimento, são objetos dignos do pincel mais audacioso. Há, sobretudo neste tema, um quê de horror tenebroso, um sublime sombrio e triste, que não cai mal à imaginação dos ingleses. Milton concebeu o projeto de fazer uma tragédia a partir da farsa de Andreino, chegou a escrever um ato e meio. Este fato me foi assegurado por gente de letras, que ouviu de sua filha, que veio a falecer justamente no período em que estive em Londres.

A tragédia de Milton começava por um monólogo de Satanás, que encontramos no quarto canto de seu poema épico. Logo que este espírito revoltoso, escapando das profundezas do inferno, descobre o sol que surgia das mãos do Criador:

Toi, sur qui mon tyran prodigue ses bienfaits,
Soleil, astre de feu, jour heureux que je hais,
Jour qui fais mon supplice, et dont mes yeux s'étonnent
Toi qui sembles le dieu des cieux qui t'environnent,
Devant qui tout éclat disparaît et s'enfuit,
Qui fais pâlir le front des astres de la nuit ;
Image du Très-Haut qui régla ta carrière,
Hélas! j'eusse autrefois éclipsé ta lumière;
Sur la voûte des cieux élevé plus que toi,

Le trône où tu t'assieds s'abaissait devant moi.
Je suis tombé; l'orgueil m'a plongé dans l'abîme.

Tu, sobre quem meu tirano multiplica seus benefícios
Sol, astro de fogo, dia feliz que odeio
Dia, que é meu suplício, e que me faz cerrar os olhos
Tu, que pareces o Deus do céu que te envolve,
Diante de quem, todo o brilho desaparece e foge
Que faz empalidecer a face dos astros da noite
Imagem do Altíssimo, que rege teu caminho
Ai de mim! Que em outros tempos ofusquei tua luz
Sob a abóboda celeste, me elevei mais que ti
O trono que tu te sentas, já esteve embaixo de mim
Caí, o orgulho me atirou no abismo.*

Durante o tempo em que trabalhava nesta tragédia, o círculo de suas idéias crescia, na medida em que pensava. Seu plano se tornou enorme sob sua pena. Por fim, no lugar de uma tragédia, que nos seria estranho e pouco interessante, ele imaginou um poema épico, espécie de obra na qual os homens geralmente concordam em aceitar o estranho, sob a alcunha de maravilhoso.

As guerras civis da Inglaterra afastaram Milton, durante um longo tempo, do ócio necessário para a execução deste grande projeto. Ele nasceu com uma paixão natural pela liberdade, e este sentimento sempre o impediu de tomar partido de qualquer uma das seitas que tinham o ímpeto de dominar sua pátria. Não queria ceder ao jugo de nenhuma opinião humana, e não havia Igreja que pudesse se gabar de contar com Milton como um de seus membros. Mas ele não mantém esta mesma neutralidade quando o assunto são as guerras civis do rei, e do parlamento. Foi um dos mais ferrenhos inimigos do desafortunado rei Carlos I. Ele foi mesmo bem longe no apoio a Cromwell e, destino bastante comum, o seu ímpeto republicano acabou por servir a um tirano. Foi secretário de Oliver Cromwell, de Richard Cromwell e do parlamento, que durou até o momento da restauração. Os ingleses empregaram a pena para justificar a morte de seu rei, e para dar uma resposta ao livro que Carlos II ordenou que Saumaise escrevesse a respeito deste trágico episódio. Nunca uma causa tão bela foi tão mal defendida por ambas as partes. Saumaise defendia pretensiosamente o partido de um rei morto no cadafalso, de uma família real errante

na Europa, e de todos os reis, mesmo os da Europa, que tinham interesse nesta disputa. Milton sustentava, em péssima oratória, a causa de um povo vitorioso, que se vangloriava de ter julgado seu príncipe de acordo com a lei. A memória desta estranha revolução jamais perecerá entre os homens, mas os livros de Saumaise e Milton já estão condenados ao esquecimento. Milton, visto hoje pelos ingleses como um poeta divino, foi um péssimo escritor em prosa.

Ele tinha cinquenta e dois anos de idade quando a família real foi reestabelecida. Foi incluído na anistia que Charles II concedeu aos inimigos de seu pai, mas foi declarado, por força do próprio ato de anistia, incapaz de assumir qualquer cargo no reino. Foi então que começou a escrever seu poema épico, na mesma idade que Virgílio terminou o seu. Assim que decidiu pôr mãos à obra, foi privado de sua visão. Se encontrava pobre, abandonado e cego, mas nada o desencorajou. Dedicou nove anos à escrita de *O Paraíso Perdido*. Contava então com muito pouco prestígio. As mentes mais brilhantes da corte de Carlos II ou não o conheciam, ou não tinham por ele nenhuma estima. Não é de se estranhar que um antigo secretário de Cromwell, velho e aposentado, cego e sem bens, tenha sido ignorado e desprezado numa corte que substituiu a austeridade do governo de seu antigo protetor, pela galanteria da corte de Luis XIV, na qual só se gostava das poesias efeminadas, da suavidade de Walter, das sátiras do conde de Rochester, e da sagacidade de Cowley.

Uma prova irrefutável de que sua reputação estava muito baixa, é que ele teve bastante dificuldade em encontrar uma editora que quisesse imprimir o *seu Paraíso Perdido*. O título já causava indignação por si, e tudo que tinha alguma relação com a religião estava, naquele momento, fora de moda. Por fim, Thompson lhe pagou trinta shillings pelo seu poema, que veio a render cem mil coroas para os herdeiros do editor. No entanto, com medo de um fracasso comercial, foi estipulado que a metade destes trinta shillings só seriam pagos se houvesse uma segunda edição do poema, edição que Milton nunca teve o consolo de ver. Ele permaneceu pobre e sem glória, seu nome deve engrossar a lista de grandes gênios perseguidos pela má fortuna.

O Paraíso Perdido foi menosprezado em Londres, e Milton morreu sem saber se voltaria a ter prestígio algum dia. Foi Lord Somers e o Doutor Attenbury, que veio a se tornar bispo de Rochester, que enfim pretenderam que a Inglaterra tivesse um poema épico. Encomendaram aos herdeiros de Thompson que se fizesse uma bela

edição do *Paraíso Perdido*. Sua grande aprovação levou a várias outras edições, especialmente a partir do momento em que o célebre M. Addison escreveu provando que o poema se iguala aos de Virgílio e de Homero. Os ingleses começaram a se persuadir, e a reputação de Milton foi recuperada.

Ele pode ter imitado vários trechos de um grande número de poemas latinos, escritos em diferentes épocas, sobre este mesmo tema. *O Adamus Exul*, de Grotius; um que se chama *Mazen*, ou *Mazenius*; todos desconhecidos para a maioria dos leitores. Ele pode ter retirado de Tasso a descrição do Inferno, as características do personagem de Satanás, o concílio de demônios. Porém, ao imitar desta maneira, não pode ser considerado um plagiador. O autor está competindo, como diz Boileau, contra o original; está enriquecendo sua língua com a beleza das línguas estrangeiras, está nutrindo seu gênio, acrescentando o gênio dos outros, assim como fez Virgílio ao imitar Homero. Sem dúvida, Milton pelejou com Tasso usando armas desiguais, pois a língua inglesa não consegue emular a harmonia dos versos italianos.

Chiama gli abitatori dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba;
Tremar le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel rumor rimbomba, etc.

No entanto, Milton foi feliz e encontrou a arte de imitar estes belos versos. É verdade que este é o único episódio, no poema de Tasso, que tem o mesmo tema do de Milton. É verdade, ainda, que sem os amores de Adão e Eva, bem como os de Armida e Reinaldo, os demônios de Milton e de Tasso não teriam muito o que fazer. O criterioso Despréaux, que quase sempre tinha razão, exceto contra Quinault, dizia a todos os poetas:

“Et quel objet enfin à présenter aux yeux
Que le diable toujours hurlant contre les cieux!”

“Enfim, que objeto para se apresentar aos olhos
O diabo sempre a praguejar contra os céus!”

Penso que há dois motivos principais pelos quais *O Paraíso Perdido* sempre será um sucesso. O primeiro é o interesse que todos nutrimos pela história de duas criaturas inocentes e afortunadas, que, pelo ciúme de um Ser Poderoso, foram culpadas, condenadas e amaldiçoadas por terem se rendido à sedução. O segundo é a beleza dos detalhes.

Os franceses então gargalhavam quando ouviam falar que os ingleses tinham um poema épico cujo tema era uma peleja do diabo contra Deus, e uma serpente que convence uma mulher a comer uma maçã. Não acreditavam que se pudesse fazer outra coisa com esse tema, que não fossem *vaudevilles*. Fui o primeiro a apresentar aos franceses alguns trechos de Milton e de Shakespeare. M. Dupré de Saint-Maur fez uma tradução francesa em prosa para este poema único. Ficamos surpresos ao encontrar, em um tema que parece tão estéril, uma imaginação tão grandiosamente fértil, admiramos os traços majestosos com os quais se atreve a pintar Deus, e o trato ainda mais brilhante que dá ao diabo; lemos, com grande prazer, a descrição do Jardim do Éden, e o amor inocente de Adão e Eva. Na verdade, é notável como, em todos os outros poemas, o amor é visto como uma fraqueza, somente em Milton ele é uma virtude. O poeta soube levantar, com uma mão casta, o véu que acobertava os prazeres desta paixão. Ele transporta o leitor ao jardim das delícias; e parece fazê-lo saborear os prazeres puros pelos quais Adão e Eva são tomados. Não se coloca acima da natureza humana, mas acima de uma natureza humana corrompida, e, assim como não há amor que possa se igualar àquele, não há poesia que possa se comparar a esta.

Mas todos estes sábios críticos, de que a França está cheia, se reuniram para concordar que o diabo fala muito, e por muito tempo, sobre a mesma coisa. Ao admirar tantas idéias sublimes, julgaram que as há em demasia, e o esforço que o autor emprega para as tornar grandiosas, resulta em deixá-las pueris. Condenam com unanimidade a futilidade com a qual Satanás constrói para si um salão em estilo dórico, bem no meio do inferno, com colunas em bronze e belos capitéis dourados, para reunir os demônios e fazer longos e aborrecidos sermões. Para completar o ridículo, os enormes diabos que participam deste concílio, que ocupariam muito espaço neste parlamento do inferno, se transformam em pigmeus, para que todos possam se acomodar no recinto.

Após a assembleia dos estados infernais, Satanás se apronta para deixar o abismo, quando, na porta, encontra a Morte desejando enfrentá-lo em uma luta. Estão prestes às vias de fato, quando o Pecado, monstro feminino de cujo ventre brotam dragões, se mete entre os dois campeões: “Pare, meu pai! diz ao diabo. Pare, meu filho! diz à Morte. E quem és tu, responde o diabo, que me chamas de pai? Sou o Pecado, replica o monstro, tu deste-me a luz nos céus, brotei do lado esquerdo de sua cabeça, tu foste bem amoroso comigo, dormíamos juntos, incitei muitos querubins na tua revolta, estava grávida quando ocorreu a batalha nos céus, e nós caímos juntos. Eu dei a luz nos infernos, e este mostro que tens diante de ti é nosso filho. Logo que nasceu, violou a própria mãe, e me deu todas essas crianças que saem e entram a todo momento de minhas entranhas, dilacerando-as.”

Depois desta história repugnante e abominável, o Pecado abre as portas do inferno para Satanás, permite que os demônios ocupem as galerias do Plégéton, do Styx, do Léthé; uns tocam harpa, outros jogam o passa-anel, alguns ainda disputam sobre a graça e o destino. Enquanto isso, Satanás viaja por espaços imaginários, cai no vazio, e cairia mesmo se uma nuvem tivesse o sustentado no alto. Ele chega ao paraíso do caos, cruza o “paraíso dos tolos”, the paradise of the fools (este é uma das expressões impossíveis de se traduzir para o francês), e encontra no paraíso das indulgências, os Agnus Dei, os rosários, os barretes, solidéus e escapulários dos monges.

Estas são imagens que revoltam qualquer leitor sensato. É preciso que o poema seja repleto de belezas para que consigamos lê-lo, apesar da irritação que sentimos diante de todo este conjunto de desagradáveis insanidades.

A guerra entre os anjos bons e os maus também se mostra, aos olhos dos *connaisseurs*, um episódio onde o sublime está bem escondido dentro do extravagante. Até o maravilhoso deve conter sabedoria, deve manter um ar de verossimilhança, e ser tratado com gosto. Os críticos mais rigorosos não encontram nestes trechos nem gosto, nem verossimilhança, nem razão. Eles consideram um grande atentado contra o gosto as tintas com que Milton pintou os personagens de Rafael, de Miguel, Abdiel, Uriel, e também de Moloch, Nisroth e de Astaroth, todos seres imaginários dos quais o leitor não pode formar a menor ideia, e que não despertam o mínimo interesse. Homero, ao falar de seus deuses, os caracterizava por seus atributos mais conhecidos, mas um leitor cristão não consegue deixar de rir

quando apresentado a Moloch, Nisroth e Abdiel. Homero é reprovado pelos seus longos e inúteis falatórios, e sobretudo pelas anedotas de seus heróis. Como tolerar, em Milton, as arengas e zombarias dos anjos e do diabo durante a batalha que se trava nos céus? Estes mesmos críticos julgam que Milton pecou contra a verossimilhança, ao ter colocado canhões no exército de Satanás, e armado com espadas todos aqueles espíritos que não podem se ferir. Ocorre que, quando não consigo identificar qual anjo corta qual diabo ao meio, são as duas partes do diabo que, neste momento, se unem.

Eles acham, obviamente, que Milton chocou a razão com uma contradição indesculpável, quando Deus pai envia seus fiéis anjos para combater, reduzir e punir os rebeldes. “Avante, Deus fala a Miguel e Gabriel, persegui meus inimigos até os confins do céu, atirai-os, para longe de Deus e sua alegria, no Tártaro, que já abre suas portas para engoli-los no caos flamejante”. Como pode, depois de uma ordem tão positiva, que a vitória permaneça incerta? E por que Deus dá uma ordem tão inútil? Ele fala e não é obedecido, Ele quer a vitória, mas encontra resistência, Ele falha perante a fé na sua providência e no seu poder. Ele não precisaria ordenar aos seus anjos aquilo que seu filho único deveria fazer sozinho.

Foi este grande número de erros grosseiros que, sem dúvida, levou Dryden a afirmar, em seu prefácio da *Eneida*, que Milton não é muito melhor que nossos Chapelain e Le Moine, mas também foram as belezas admiráveis de Milton que levaram o mesmo Dryden a dizer que a natureza o havia dotado com a alma de Virgílio e de Homero. Esta não é a primeira vez que se julga uma mesma obra de maneiras contraditórias. Quando chegamos em Versailles pelo lado da corte, avistamos um pequeno edifício, feio e mau conservado, adornado com sete cruzeiras em sua fachada, acompanhadas com tudo que se possa imaginar de mau-gosto. Quando olhamos para o outro lado dos jardins, avistamos um palácio imenso, cujas belezas têm o poder de compensar os defeitos.

Quando estive em Londres, usei escrever, em inglês, um pequeno Ensaio sobre a Poesia Épica, no qual tomei a liberdade de dizer que nossos bons críticos franceses não deixariam de ressaltar todos os defeitos que acabo de mencionar aqui. O que eu então previa, finalmente se concretizou, e a maior parte dos críticos deste país acabaram julgando, tanto quanto possível através de uma tradução, que *O Paraíso Perdido* é uma obra mais singular do que natural, mais rica em imaginação

do que em graça, mais feita de ousadia do que de critério, cujo tema é inteiramente idealizado, e que parece não ter sido feita para os homens.

X - CONCLUSÃO

Na França, não tínhamos nenhum poema épico, e não sei se hoje podemos dizer que temos. *A Henriada*, na verdade, tem sido editada seguidamente, mas seria muita presunção vê-la como uma obra que deve passar para a posteridade, e apagar a vergonha que passamos, durante tanto tempo, neste país, por não haver produzido sequer um poema épico. Somente o tempo tem o poder de confirmar a reputação das grandes obras. Os artistas só são bem julgados quando deixam de sê-lo.

É realmente vergonhoso para nós que os estrangeiros se orgulhem de ter seus poemas épicos, enquanto nós, que obtivemos sucesso em tantos gêneros, sejamos forçados a admitir nossa fraqueza e esterilidade neste ponto. A Europa acreditou que os Franceses são incapazes para a epopeia, mas há uma certa injustiça em julgar a França por um Chapelain, um Lemoine, um Desmarets, um Scudéry. Se um de nossos mais célebres escritores tivesse naufragado nesta empreitada, se um Corneille, um Despréaux, um Racine tivesse escrito um poema épico ruim, teríamos razões para crer que o espírito francês é incapaz de conceber uma obra deste tipo. Mas nenhum de nossos grandes homens trabalhou neste gênero, somente os mais fracos se arriscaram a carregar este fardo, e sucumbiram.

Na verdade, de todos que se aventuraram no gênero épico, não há um que tenha obtido êxito em qualquer outra obra. A comédia *Os Visionários*, de Desmarets, é a única obra de um poeta épico que teve, em sua época, alguma reputação, mas isto foi antes de Molière, que nos mostrou o que é uma comédia de bom gosto. *Os Visionários* se mostrou, de fato, uma peça bem ruim, bem como *La Marianne* de Tristan, e *L'amour Tyrannique* de Scudéry, que só obtiveram reputação passageira graças ao mau gosto do século.

Alguns tentaram suprimir essa nossa carência, dando ao *Telêmaco* a alcunha de poema épico, mas nada melhor para confirmar nossa pobreza do que se gabar de

um bem que não se possui. Confundimos todas as ideias, ultrapassamos todos os limites da arte, quando damos o nome de poesia a uma obra escrita em prosa. O *Telêmaco* é um romance moral; escrito, de fato, em um estilo que poderia ser utilizado para uma tradução de Homero em prosa, mas o ilustre autor tinha muito bom gosto, era muito sábio e justo, para dar ao seu romance o nome de poema. Arrisco dizer mais: se esta obra tivesse sido escrita em verso francês, mesmo contendo belos versos, se tornaria um poema enfadonho, pelo fato de que o romance é cheio de detalhes que não toleraríamos em nossa poesia. Longos discursos políticos e econômicos certamente não nos agradariam, se postos em verso francês. Quem quer que conheça bem o gosto de nossa nação, pressente que seria ridículo escrever em versos que “é preciso dividir os ilustres cidadãos em sete classes: vestir o primeiro de branco com uma franja de ouro, dar-lhe um anel e uma medalha; o segundo de azul, com anel e sem medalha; o terceiro de verde, com uma medalha, nenhum anel e sem franja, etc. e, finalmente, vestir os escravos de roupa marrom acinzentada.” e que não seria apropriado dizer que “para uma casa apresentar um aspecto saudável, é preciso que os alojamentos estejam desocupados, que se mantenha a ordem e a limpeza, que a manutenção seja pouco dispendiosa, uma casa minimamente considerável deve contar com uma sala grande e um pequeno peristilo, com pequenos quartos para os homens livres.” Enfim, todos estes detalhes que Mentor se digna a falar, seriam tão indignos de um poema épico quanto são de um Ministro de Estado.

Temos ainda, durante muito tempo, acusado nossa língua de não ser suficientemente sublime para um poema épico. É verdade que cada idioma tem seu gênio, formado parte pelo gênio das pessoas que o falam, parte pela construção de suas frases, pelo comprimento ou brevidade de suas palavras, etc. É verdade que o latim e o grego eram línguas mais poéticas e harmoniosas que as da Europa moderna. Mas, sem entrar em um detalhamento mais extenso, é fácil acabar com essa discussão em duas palavras: É certo que nossa língua é mais forte que o italiano, e mais suave que o inglês. Os italianos e os ingleses têm seus poemas épicos, portanto está claro que, se não temos o nosso, certamente não é por culpa da língua francesa.

Nos prendemos igualmente no embaraço da rima, e com ainda menos razão. *A Jerusalém* e o *Orlando Furioso* são rimados, ambos são mais extensos que a

Eneida, e tem mais uniformidade em suas estrofes, e não somente todos os versos, mas quase todas as palavras terminam com as vogais a, e, i, ou o. No entanto, estes poemas são lidos sem desgosto, e o prazer que proporcionam impede que sintamos a monotonia de que são acusados.

Devo admitir que é mais difícil fazer um poema épico para um francês do que para qualquer outro, mas não é por causa da rima, nem por causa da aridez de nossa língua. Ouso dizê-lo? É que, entre todas as nações polidas, a nossa é a menos poética. As obras em verso que estão mais em voga atualmente na França, são as peças teatrais. E estas peças precisam ser escritas em um estilo natural, mais próximo ao de uma conversação. Despréaux aborda apenas temas didáticos, que exigem mais simplicidade. Sabemos que a precisão e a elegância são o mérito de seus versos, assim como os de Racine, e assim que Despréaux quisesse se elevar em uma ode, ele deixaria de ser Despréaux.

Estes exemplos, em parte, condicionaram a poesia francesa a um caminhar mais uniforme. O espírito geométrico, que ultimamente tomou conta de nossas belas-letras, têm se mostrado um novo freio para a poesia. Nossa nação, vista como tão esclarecida pelos estrangeiros, que nos julgam apenas por nossos dândis, é, entre todas as nações, a mais sábia, a que traz a pena nas mãos. O método é a qualidade dominante de nossos escritores. Procuramos a verdade em tudo, preferimos a história ao romance. Os *Cyrus*, os *Clélie* e os *Astrée* hoje não são mais lidos por ninguém. Se alguns novos romances aparecem, mesmo que sirvam, por um tempo, para o divertimento da juventude frívola, os verdadeiros homens de letras se encarregam de desprezá-los. Insensivelmente, formou-se um gosto generalizado que deixa de fora as imaginações da epopeia. Zombaríamos igualmente de um autor que utilizasse dos deuses do paganismo, bem como de nossos santos. Vênus e Juno devem permanecer somente nos antigos poemas gregos e latinos, assim como Santa Genoveva, São Denis, São Roque e São Cristóvão devem ser encontrados apenas em nossas lendas. Os chifres e as caudas dos demônios, para nós, geralmente não passam de temas de piadas, pouco dignos de serem citados, até mesmo em brincadeiras.

Os italianos acomodam uma porção de santos, e os ingleses tem dado muita reputação ao diabo, porém, um bom número de idéias que seriam, para eles, sublimes, para nós, parecem apenas extravagantes. Lembro-me de quando

consultei, doze anos atrás, o falecido M. De Malzieux, homem de grande imaginação e de imensa leitura, a respeito de minha *Henriada*, ele me disse: “Você está se comprometendo com uma obra que não é feita para nossa nação, os Franceses não têm a cabeça épica.” Estas foram suas palavras, e completou: “Quando você escrever tão bem quanto Racine e Despréaux, ser lido já será muito.”

Para estar em conformidade com este gênio sábio e exato que domina o século que vivo, escolhi um herói verdadeiro no lugar de um herói fabuloso, descrevi guerras reais no lugar de batalhas quiméricas. Não empreguei uma narrativa que não fosse uma imagem sensível da verdade. Qualquer coisa a mais que eu diga sobre esta obra, não será nada além do que os críticos esclarecidos já não saibam. Cabe somente à *Henriada* falar em sua defesa, e somente ao tempo, desarmar a inveja.

Tradução: Caio Carneiro Marques

REFERÊNCIAS

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso - Tomo I**. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia, São Paulo: Editora Ateliê, 2011.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A Arte Poética**. Introdução, tradução e notas: Celia Barretini. Editora Perspectiva - São Paulo, 1979.

BRANDÃO, Rodrigo. *Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes e nas ciências*. Artigo publicado na **Revista Discurso 44**, editora da USP, São Paulo, 2014, p. 161 -188.

CRONK, Nicholas (org.) **Compêndio da Cambridge sobre Voltaire**. Tradução Christian Clemente – São Paulo. Madras, 2010.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os Lusíadas**. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Editora L&PM, Porto Alegre –RS, 2017.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia do Iluminismo**. Tradução: Alvaro Cabral. Editora da Unicamp – Campinas, SP, 1992.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopedia Vol.2**. Editora da UNESP. São Paulo, 2015.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopedia Vol.5**. Editora da UNESP. São Paulo, 2015.

DUBOS, Jean-Baptiste. **Réflexions Critiques Sur La Poesie et Sur La Peinture**. 4th ed. Chez Pierre-Jean Marriette. France, 1740

FLORES, Guilherme Gontijo. *Farsália*. **Rnott magazine**. Disponível em <<http://rnottmagazine.com/farsalia/>> acesso em: 03/08/2018.

HOMERO. **Odisseia**, Tradução: Trajano Vieira - São Paulo, SP: Editora 34, 2014.

HOMERO. **Iliada**. Tradução: Frederico Lourenço - São Paulo, SP: Editora Penguin Companhia, 2013.

LA MOTTE, Houdar de. **L'Iliade, avec un Discours sur Homère**, Toulouse, France. Société de Littératures Classiques, 2006

LEPAPE, Pierre. **Voltaire**: nascimento dos intelectuais no século das luzes. Trad.

Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

LUCANO. **Farsália**: Cantos de I a V. Introdução, tradução e notas de Brunno V. G. Vieira - Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2015

MILTON, John. **O Paraíso Perdido**, Editora W.M. Jackson – São Paulo, 1949

MILTON, John. **O Paraíso Perdido**. Tradução de Daniel Jonas, Ilustrações de Gustave Doré - São Paulo, SP: Editora 34, 2015.

POPE, Alexander. **An Essay on Criticism**. Disponível em Poetry Foundation <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69379/an-essay-on-criticism>>. Publicado originalmente em outubro de 2009. Acesso em: 02/2107

POPE, Alexander. **Preface to The Iliad of Homer**. Disponível em Poetry Foudation, <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69380/preface-to-the-iliad-of-homer>>, publicado originalmente em outubro de 2009. Acesso em: 02/2107

PERRAULT, Charles. **Parallèle des Anciens et des Modernes**. Paris, J.-B. Coignard, 1688

TASSO, Torquato. **A Jerusalem Libertada**. Tradução de José Ramos Coelho - Rio de janeiro, RJ: Editora Topbooks, 1998.

HANSEN, J.A. Notas sobre o Gênero Épico in: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos, vol.1 . Editora da Universidade de São Paulo – São Paulo – 2009.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução: Carlos Alberto Nunes - São Paulo, SP: Editora 34, 2016.

VOLTAIRE. **Henriada**: *a edição de 1812 da imprensa Régia*. Prefacio de Sergio Paulo Rouanet; Tradução Thomaz aquino Bello e Freitas. 2.ed – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VOLTAIRE. **Henriade**, *Poëme, avec les notes et variantes; Suivi de L'essai sûr la poesie épique*. Steréotype D'Herhan, Paris 1816.

VOLTAIRE. **Micromegas e outros contos**. Tradução Graziela Marcolini, introdução: Rodrigo Brandão. São Paulo. Hedra, 2007

VOLTAIRE. **Contos**. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre, Editora Abril, 1972.

VOLTAIRE. **Seleções**. Prefácio de Wilson Lousada, Tradução de J. Britto Broca.

São Paulo - SP, Editora W.M. Jackson, 1965.

VOLTAIRE. **Cartas Inglesas; Tratado de Metafísica; Dicionário Filosófico; O Filósofo Ignorante.** Organização, seleção de textos e tradução de Marilena Chaui. Coleção Os Pensadores, São Paulo - SP, Editora Abril Cultural, 1978.

WHITE, Florence Donnel. **Voltaire's Essay on Epic Poetry:** A study and an edition. The Brandon Printing Co. NY, 1915.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: FILOSOFIA

Por decisão do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR - PGFILOS, o aluno deverá atender as solicitações da banca, quando houver, e anexar este ao final da dissertação/tese como versão definitiva aprovada pelo orientador, que neste ato representará a Banca Examinadora.

Curitiba, 21/09/2018

Prof. Dr.

Rodrigo Brandão

Assinatura:

